مجال الدراما



مارتن اسلن

ترجمة: سباعي السيد

تقديم: د . أحمد سخسوخ مراجعة: نسيم مجلي





مجـــال الدرامــــا

« كيف تخلق العلامات الدرامية المعنى على المسرح والشاشة »

تأليـف : مارتـــن إســـلن

ترجمـة : ســباعى الســيد

تقديـم : د. أحمد سخسوخ

مراجعة : نســيم مجلـــى

تصميم وتنفيذ : آمال صفـــوت الألفـــى

مطابع هيئة الآثار المصرية

كلمة وزير الثقافة

تأتى الدورة الرابعة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، وقد تأكد وجوده وتأثيره ، وذلك يؤكد أيضا ما تضمنته قضيتنا من البداية ، اذ ثمة نقص وغياب ، يعانى منه المسرح المصرى ، ولابد من تداركه حتى لا ينحدر .

وقد كان المنهج بأن ننقل تجارب المسرح العالمى من خلال هذا المهرجان الدولى ، لتكون أمام المبدعين المسرحيين المصريين وجمهورهم المتذوق ، وان نترجم المراجع والدراسات التى تتعلق بتلك التيارات المتعددة ، ثم نقيم مسرحا كبناء جديد هو مسرح « الهناجر » ليرتبط بهذه التيارات العالمية تطبيقيا . وبذلك تكتمل دائرة الابداع المؤسس على منهج ، ليقتحمها المبدع المسرحى المصرى ليشحذ طاقاته ويجدد ابداعاته .

فاروق حسنى



كلمة رئيس المهرجان

« من الغبطة أن يصبح الانسان شيخا بين شعوب شابة . لكن ما أقسى الشيخوخة حيث كل شئ هرم » .

هذه لحظة شعرية من قصيدة بعنوان « **ايبيريون** » : « **لهولدرين** » ، تكاد تعبر عن فعالية هذا المهرجان ، الذى يربطنا بتيارات التمرد والرؤى الفنية الجديدة من حولنا ، تلك التى لا ترغب فى ان تتشيئ فتندفع بديناميتها الشابة لتجابه دائما ما قبل وبعد الآن ، وتخترق الفضاء المسرحى وتتمرد عليه ، وباحتكاكها الواعى مع الكون ، تغير وربما توسع الفضاء الانسانى .. كى لا يشيخ كل شئ .

أ. د. فوزى فهمى



المحتويات



عن المؤلف

إلتحق مارتن إسلن بالعمل فى هيئة الاذاعة البريطانية فى عام ١٩٤٠ وعمل مديراً للدراما (الاذاعية) فى الفترة من ١٩٦٣ إلى ١٩٧٧ . وهو يعيش حاليا نصف العام فى كاليفورنيا ، حيث يعمل أستاذاً للدراما فى جامعة ستانفورد ، والنصف الآخر فى لندن . وضع مؤلفات عن بينتر وبريشت وأرتو . وله كتاب أساس فى الدراما الحديثة هو (مسرح العبث) . كما نشر مجموعتين من المقالات هما (تواريخ مختصرة : مقالات فى الدراما الحديثة) و(تأملات : مقالات عن بريشت وبيكيت وسائل الاتصال) . وتنشر مقالاته النقدية بإنتظام فى مجلتى plays and players و Encounter ودوريات أخرى كثيرة وهو أيضاً مترجم شهير للمسرحيات خاصة مسرحيات الكتاب الناطقين بالألمانية .



تقديم

مازلت أذكر علامات التعجب والدهشة التى ارتسمت على وجه مارتن إسلن حين أهديته نسخة من كتاب تُرجم له بالعربية فى العراق بعنوان « تشريح المسرحية » ــ وقد ترجم الكتاب فى الأردن أيضاً بنفس الاسم عام ١٩٧٨ ــ وكان مصدر تعجبه ودهشته هو هذا السطو لأول مرة على انتاجه الأدبى دون إذن منه أو تصريح من الناشر ؛ وهو الشئ المعتاد الذى يحفظ للكاتب وللناشر حقوقهما الأدبية والمادية .

تذكرت هذا الموقف حين طلب منى سباعى السيد أن أكتب مقدمة هذا الكتاب وأحصل له فى نفس الوقت على موافقة مارتن إسلن لصدور هذه الترجمة . وبالفعل وصلنى رد مارتن إسلن بالموافقة فى أقل من أسبوعين من كتابتى له .

موقفان متناقضان بالطبع ... السطو الأدبى الذى يحدث فى كثير من دور النشر بعالمنا العربى ؛ والإعتراف بحق كل من الكاتب والناشر بإعتباره فعلًا حضارياً .

ومارتن إسلن (المولود فى ١٩١٨) كما أعرفه عن قرب منذ عام ١٩٨٣ رجل شديد التواضع وشديد البساطة بفعل ثقافته الموسوعية التى ارتقت بعقله ووجدانه وسلوكياته.. ويحمل اسلن فى داخله مشاعر رومانسية نقية كالثلج الصافى ؛ خاصة حين يتحدث عن عشقه لبعض الأماكن والذكريات والماضى رغم الحزن الرمادى الذى يحوط أحياناً هذه المشاعر حين يتذكر الزمن والأصدقاء الذى واراهم التراب .

ويعتبر إسلن من أهم منظرى المسرح فى القرن العشرين وقد لقب بأرسطو مسرح العبث بعد صدور كتابه « مسرح العبث » عام ٦١ وهو مجرى الأصل ؛ غادر موطنه الأصلى بعد ميلاده بعام مع أسرته إلى النمسا .. وفى ڤيينا أتم إسلن جميع مراحل تعليمه حيث درس الفلسفة وآداب اللغة الأنجليزية فى جامعة ما ، كما درس الإخراج المسرحى فى معهد ماكس راينهاردت التابع للمدرسة العليا للموسيقى ... ثم غادر إسلن النمسا فى أواخر الثلاثينات إلى انجلترا ؛ وهناك عمل ناقداً ومخرجاً ومترجماً فى إذاعة البى . بى . سى إلى أن تولى إدارة قسم التمثيليات الدرامية بها منذ عام ١٩٦٣ حتى عام ١٩٧٧ .

ومنذ أن ترك إسلن إذاعة ال بى . بى . سى وهو يتنقل ما بين أمريكا وانجلترا والنمسا ؛ إذ يعمل أستاذا للدراما فى جامعة ستانفورد بكاليفورنيا ؛ ودراما تورج فى المسرح السحرى بسان فرانسيسكو ؛ وأستاذاً زائراً بمعهد العلوم المسرحية بجامعة ڤيينا ؛ ويقيم هو وأسرته (زوجته وابنته) فى انجلترا ؛ وان كانت قد انتقلت ابنته الوحيدة التى كانت تعمل فى اذاعة البى . بى . سى للعمل فى الإخراج بألمانيا .

وقد صدرت لمارتن إسلن عديد من الترجمات من وإلى الأنجليزية والألمانية والمجرية ؛ وأهم مؤلفاته بريشت ، بنتر ، ارتود ، تشريح الدراما ، عصر التليفزيون مسرح العبث ، تواريخ مختصره ؛ وكتاب « مجال الدراما » الذى ترجمه بين ايدينا بأمانة شديدة سباعى السيد ؛ وهو أول كتاب — حسب معلوماتى — يترجم لأسلن إلى العربية فى مصر ؛ كما أنه ثانى كتاب يترجم له فى العالم العربى بعد كتابه « تشريح المسرحية » .

وقد كان الكتاب فى صورته الأولى سلسلة من المحاضرات التى القاها اسلن فى جامعة كاليفورنيا — سانتا باربارا ؛ وسيمينار عن سيميوطيقا الدراما لطلاب الدراسات العليا فى جامعة ستانفورد .

وما دفع إسلن لإصدار هذا الكتاب هو غموض اللغة التى يقدم بها أساتذة

السيميوطيقا نتائجهم فى كثير من الحالات ... وبينما يستفيد اسلن من النتائج شديدة الأهمية التى توصل اليها كثير من السيميوطيقيين فى المجر وفرنسا والمانيا وإيطاليا ؛ إلا أنه يحتفظ فى الوقت نفسه بموقفه النقدى تجاههم ؛ فعلى الرغم من إيمان اسلن الشديد بالسيميوطيقا ؛ إلا أنه يطرح تخوفه وتحفظاته بشكل دقيق وبارع من استخدام المنهج بنفس الدقة العلمية التى تعالج بها اللسنيات اللغات اللفظية ؛ حيث يقود ذلك إلى قياس مضلل .

والكتاب فى مجمله محاولة لطرح رؤية شاملة لمجال الدراما فى ضوء السيميوطيقا بطريقة مفهومة وسهلة المنال بالنسبة للمخرجين والممثلين والمصممين وفنانى وطلاب الدراما بكل أشكالها فى المسرح وفى الأشكال الفوتوغرافية التى يعاد انتاجها ميكانيكيا أى الفيلم السينمائى والتمثيلية التلفزيونية .

ويعتبر هذا الكتاب من أهم الكتب التى صدرت لمارتن اسلن بعد كتابه الذائع الصيت « بريشت » الذى صدر فى انجلترا عام ١٩٥٩ بعد ثلاثة أعوام من موت بريشت ؛ وكتابه الشهير « مسرح العبث » الذى صدر فى أمريكا عام ١٩٦١ والذى يعتبر علامة فاصلة فى تاريخ المسرح الحديث .

ومن المؤكد يعتبر هذا الكتاب إضافة حقيقية للمكتبة المصرية-والعربية فى مجال الدراما بأشكالها المختلفة فى المسرح والسينما والتلفزيون بعد أن قلت الترجمات والكتابات الإبداعية فى هذا المجال بفعل طبيعة إيقاع الحياة الذى نعيشه؛ وبفعل طبيعة مكونات الواقع الاقتصادى الجديد بما يفرضه من بناء فوقى يتوائم جدلياً معه... ولكن يظل عمل الطليعة الأدبية والفنية فى المقدمة يلعب دوره التاريخى فى صياغة عقول البشر ووجدانهم . وكلى أمل أن يضيف هذا الكتاب لبنة جديدة إلى واقعنا الثقافى فى مصر والعالم العربى .

د. أحمد سخسوخ

القاهرة — فبراير ١٩٩١

« انما الدنيا كلها مسرح »

شكسبير

« وما الدنيا إلا مسرح كبير »

كالديرون

« تلك الألواح الخشبية التى تمثل العالم »

شيللر

« ماذا يمكننا أن نفعل لكى يكون كل شئ طازجاً وجديداً وأن يكون ذا معنى ممتعاً أيضاً ؟ »

جوته

تصدير

ليس هناك نقص فى الكتب التى تتحدث عن طبيعة الدرراما وتقنيتها ، ومع ذلك فإن ضيق الأفق الذى تتسم به هذه الكتب يصدمنى دائماً : إذْ تميل إلى التركيز كلية على الدراما المسرحية ، بينما معظم المادة الدرامية ، بل القدر الأعظم من الخبرة الدرامية الفعلية بالنسبة لملايين الجماهير ، مستمد من الدراما السينمائية والتلفزيونية فى المقام الأول .

والمتخصصون ــ سواء كانوا منظرين للتراچيديا الكلاسيكية أو نقاداً سينمائيين يتمتعون بقدر عال من الثقافة (لا يكاد يوجد نقد جاد للدراما التليفزيونية حتى الآن) يعتبرون تخصصاتهم منفصلة إنفصالاً تاماً . مع أن الفرد العادى من الجمهور لا يصنع هذه الفروق الجامدة . فقد أخبرتنى تلك الممثلة العظيمة والشديدة الذكاء اليزابيث بيرجنر ذات مرة بأنها أقنعت ألبرت اينشتاين ، الذى كان واحداً من كبار أصدقائها ومعجبيها ، بأن يصحبها إلى المسرح . وسألته بعد العرض عن رأيه فى المسرحية . لكن الرجل العظيم أبى أن يعطيها رأياً ، فقد كان يعرف القليل عن مواضع الجمال فى عرض درامى ، فقال لها : « .. إنك تعرفين .. أننى قلما أذهب إلى السينما ! »

يبدو لى النظر إلى « مجال الدراما » ككل ــ تناولاً مفيداً ، بالتحديد لأنه عن طريق البدء من نظرة شاملة إلى كل جوانب العرض الدرامى ، يمكننا أن نتوصل إلى تمييز واضح بين تلك السمات التى يمكن لأى من الوسائط المنفصلة : المسرح

والسينما والتليفزيون ــ أن تدعى بأنها سمات خاصة بها وحدها ، فى مقابل القدر الأعظم من السمات المشتركة فيما بينهم .

وكنت كذلك أظن دائماً أن الفصل الصارم بين الدراما المسرحية والوسائط السينمائية هو أمر عبثى إذ أدى إلى خلق أقسام منفصلة للسينما والمسرح فى معظم الجامعات والكليات ، قلما يتصل بعضها ببعض فى الغالب ، فى حين أن هذه الأقسام يمكنها أن تفيد للغاية من تبادل الأفكار فيما هو أساساً مناطق متقاربة جداً بل ومتطابقة فى النظرية والتطبيق ، مما يمكن أن يتحقق بشكل أكثر فعالية فى قسم موحد لفنون العرض .

وعلاوة على ذلك ، فقد طبقت فى العصور الحديثة أفكار هامة وجديدة فى تحليل الدراما والطريقة التى يحقق بها تأثيراتها وتوصل معانيها . هذا المدخل السيميوطيقى هو فى الأساس بسيط وعملى إلى أقصى حد . إذ يتسائل : كيف يتم صنعها ؟ ويحاول أن يقدم أكثر الاجابات واقعية وذلك، بفحص العلامات signs المستخدمة فى تحقيق الإتصال المراد .

وبطبيعة الحال ، لا يحمل هذا الكتاب شيئاً جديداً ، إلا أن المشروع منهجى ومنظم وليس ذاتياً أو إنطباعياً . اننى عندما تعرفت صدفة ولأول مرة على الأدبيات الأكاديمية الجديدة فى السيميولوجيا والسيميوطيقا ، شعرت وكأننى « مسيو جوردان » فى مسرحية موليير ، الذى دهش لدى اكتشافه أنه كان يتكلم نثراً طيلة حياته . فقد كانت هذه الأسئلة بالتحديد هى ما يشغلنى أثناء ممارستى العملية كمخرج درامى ، والتى تتعلق بالخيارات العملية غير المحدودة التى تشكل عمل المخرج : أى نوع من الأزياء يجب أن ترتديه هذه الشخصية ؟ هل يجب أن يجلس الممثل أم يقف بينما ينطق هذه السطور ؟ لو حذفت هذه الكلمات أى عنصر من المعنى سوف يضيع ؟

إن مقاربة العرض الدرامى كمشروع يتضمن إستخدام عدد كبير من العلامات وأنظمة العلامات sign systems ، وتوضيح الدور الذى يلعبه كل عنصر من هذه العناصر فى خلق المعنى النهائى للعرض ــ هو أداة مفيدة ومساعدة على نحو واضح لكل من

الفنان الدرامى والمتفرج الذى يرغب فى أن يكون واعياً بشكل نقدى بما يراه ويخبره .

ومع ذلك ، فإن ما صدمنى منذ البداية ، لسوء الحظ ، هو اللغة الغامضة والطريقة شديدة التجريد التى يقدم بها أساتذة السيميوطيقا البارزون ــ فى حالات كثيرة ــ نتائجهم . ويكاد الأمر يبدو وكأنما الطبيعة العملية والواقعية الملموسة لموضوعهم قد قادتهم إلى محاولة أن يلبسوه ثوباً « علمياً » و« فلسفياً » بقدر الامكان . إن الموضوع العلمى يحتاج بطبيعة الحال ، إلى مفردات دقيقة . ولكن عند قراءة هذه النصوص الشديدة التخصص ، كنت فى أغلب الأحوال أجدنى مضطراً إلى ترجمتها مرة أخرى إلى مصطلحات عملية ، فقط لكى أتحقق من أن فكرة شديدة البساطة قد كسيت بلغة عالية التخصص .

وأذكر جيداً مؤتمراً عن سيميوطيقا الدراما حضرته، ودعى إليه واحد من أبرز مديرى المسارح الكبرى فى العالم .. إذ ألقى العلماء المجتمعون أبحاثهم الخاصة الذكية والرائعة على المستوى النظرى ، ثم سألوا المخرج الشهير بشغف عما إذا كان قد وجد بعض الأفكار التى تصلح لعمله الخاص . وكانت خيبة أملهم كبيرة عندما أخبرهم بأنه قد وجد الأمر برمته لا طائل تحته، ومستعص على الفهم .

ان ذلك فى اعتقادى أمر مؤسف حقيقة ، إذ أن المدخل السيميوطيقى عندما يُعبر عنه بلغة مفهومة ، يمكن أن يكون ذا فائدة عظيمة بالنسبة إلى المخرجين والمصممين والممثلين وفنانى الدراما الآخرين فى المسرح والسينما . بل يمكن ، بشكل أساسى ، أن يقودهم إلى التفكير بصورة أوضح فيما يفعلونه بالحدس وبالفطرة .

ومن ثم ، كانت هذه المحاولة لطرح رؤية شاملة لمجال الدراما فى ضوء السيميوطيقا ، ولكن فى أوسع إطار مرجعى عام ممكن ، وبشكل قد يكون سهل المنال بالنسبة للعاملين الممارسين فى ذلك المجال وبالنسبة لجمهور الدراما فى كل أشكالها على حد سواء .

لقد حاولت أن أتجنب ــ قدر الامكان ــ تزايد المفردات الغامضة والرطانة

اللاعلمية التى تحجب كثيراً من الأفكار القيمة عن غير المتخصصين . وجعلت دائماً خبرتى كمخرج ممارس ودراما تورج Dramaturg وناقد — هى الحكم الأخير فى صياغة أى مبادئ أو نتائج . ذلك — ان الإختبار المطرد للنظرية فى مواجهة النتائج العملية — يبدو لى هو الفائدة الحقيقية لأى منهجية « علمية » بالفعل .

ولكى أجعل الكتاب سهلاً بقدر الأمكان بالنسبة للممارسين وطلاب الدراما ، حاولت أن أقلل من عدد الهوامش والجدل غير الضرورى مع الأدبيات المتخصصة . ولكن فى المقابل ، حاولت أن أقدم قائمة وافية للمراجع التى تغطى المجال كله بدرجة كافية .

كان الكتاب فى صورته الأولى سلسلة من المحاضرات طلب إلىّ أن ألقيها فى جامعة كاليفورنيا — سانتا باربارا . وأنا مدين بالفضل العظيم إلى البروفيسور هـ . بورتر أبوت H. Porter Abbott والبروفيسور بول هيرنادى Paul Hernadi اللذين كانت مبادرتهما وعونهما سبباً فى صدور هذا الكتاب .

كما أننى مدين بالفضل إلى طلابى الذين حضروا « سيمينار » الدراسات العليا فى موضوع سيميوطيقا الدراما أعطيته فى ستانفورد ، واللذين ساعدت مساهماتهم النقدية فى توضيح بعض أفكارى .

وقد أسهم صديقى أرتشانا هورستينج بتعليقات وأفكار قيمة ، كما مكننى السيد بيتر لدينجتون من شركة جرانت وكتلر المحدودة — لندن — من الحصول على كتب فى الموضوع بعدة بلغات . ثمة قليل من المكتبات فى العالم يمكنها أن تعطى دعماً ببليوجرافياً علمياً صادقاً كهذا . وأسدى شكرى الخاص إلى السيد نيكولاس هيرن من دار ميثوين ، كمحرر ذى خبرة وصبر من طراز نادر .

مارتن اسلن
وينشلسى — سسكس
أغسطس — ١٩٨٦

مقدمة

١ ــ مما لاشك فيه أن الدراما قد أصبحت شديدة الأهمية فى عصرنا ، فهناك المزيد من البشر الذين يشاهدون مزيداً من الدراما مقارنة بالماضى ، وهم يتأثرون تأثراً مباشراً بالدراما ويتكيفون ويتبرمجون بوساطتها على نحو لم يحدث من قبل . وأصبحت الدراما واحدة من الوسائل الرئيسية لنقل المعلومات ، وواحدة من مناهج « التفكير » السائدة تجاه الحياة ومواقفها .

لقد شهد عصرنا انفجاراً حقيقياً للدراما من خلال وسائل الاتصال الجماهيرى الفوتوغرافية والاليكترونية . وبينما كانت الدراما المسرحية أو المسرح الحى الأسلوب الوحيد لتوصيل العرض الدرامى فى الماضى ، فقد أصبح بالامكان اليوم أن يصل العرض الدرامى إلى جمهوره بعدة طرق : عبر السينما والتليفزيون والڤيديو والراديو وشرائط الكاسيت . وبالتالى فإن التقدم الفلكى الحقيقى لم يؤد إلى تزايد جمهور الدراما مقارنة بالعصور الماضية فحسب ، بل إلى تزايد الكم الفعلى من العروض الدرامية المنتجة بنفس النسبة .

من هنا تأتى الأهمية المتزايدة جداً للدراما فى الحياة والثقافة فى عصرنا ، فلم يحدث أبداً من قبل أن شاعت الدراما إلى هذا الحد فى حياة الجموع الكبيرة من الناس . لقد ولت تلك الأيام حين كانت تجربة العرض الدرامى لا تحدث إلا نادراً فى أحد الأعياد ، أو كتجربة محدودة للنخبة الاجتماعية من رجال البلاط ، أو عرضاً

لا تتاح مشاهدته إلا للطبقات الأكثر ثراء من أهل المدن الكبرى . فقد أصبحت الدراما واحدة من الوسائل الرئيسية لتوصيل الأفكار ، والأهم من ذلك طرق السلوك الانسانى فى حضارتنا . إن الدراما تطرح بعض النماذج الأساسية التى يشكل الأفراد على نهجها هويتهم ومُثلهم ، وتصنع أطر السلوك الاجتماعى ، وتشكل القيم والطموحات ، بحيث أصبحت جزءاً من الخيال الجمعى للجماهير ، من خلال مغامرات أبطال المسلسلات التليفزيونية ، والشخصيات الكوميدية فى كوميديا الموقف ، وأنصاف الآلهة الكبار فى السينما الذين يحتلون مكانة أبطال الثقافة الشعبية والفولكلور وأساطير العصور القديمة .

ومن ثم ، فإننا بحاجة أكثر من ذى قبل ، إلى أن نفهم ما الذى يمكن للدراما أن تعبر عنه، وما الذى يصعب عليها التعبير عنه، كيف تصوغ وتبث رسائلها ، وأى التقنيات تستخدم لنقل هذه الرسائل إلى الجمهور ، وكيف يتسنى لذلك الجمهور أن يدرك ويستوعب ويفهم معنى هذه الرسائل ، صريحة كانت أو مضمرة ، وسواء فهمها عن وعى أو تشربها دون وعى .

ولهذا السبب يجدر بنا أن نحاول النظر إلى مجال الدراما ككل ، فى ضوء التغيرات التكنولوجية الجوهرية التى حدثت فى الأعوام المائة الماضية وتأثيرها على العرض الدرامى فى وسائط إرساله التقليدية والجديدة .

ما هى الوسائل التى تحقق الدراما من خلالها تأثيرها ؟ وأى هذه الوسائل يشترك فى استخدامه كل الوسائط الدرامية المختلفة ؟ وأيها مقصور على أحدها أو على بعضها ؟ وكيف تختلف تأثيرات الوسائط الدرامية المختلفة على جماهيرها ولماذا ؟ وكيف تتبادل التأثير فيما بينها ، بل كيف يمكن لهذه الوسائط أن تفيد من بعضها البعض ؟

منذ البدايات الأولى للتفكير النظرى فى الطرق التى تؤثر الدراما بها ، فإن السؤال عن كيف تحقق الدراما تأثيرها قد تمت معالجته بطريقة عملية صارمة ، فكتاب

الشعر لأرسطو (أعظم الأعمال النظرية عن الدراما تأثيراً فى تاريخها الطويل كله) يستمد أحكامه النهائية ، والتى غالباً ما كانت تتخذ سلطة القواعد التى لا يمكن الخروج عليها ، من البحث عن أنواع الأفعال وأنواع الشخصيات التى تمارس أكبر تأثير عاطفى على المتفرج . وتنبع القواعد الشهيرة الخاصة بوحدة الزمان والمكان والفعل ، من إفتراض أن الجالسين فى المسرح ــ على سبيل المثال ــ سيجدون صعوبة فى تصديق أن المسرح يمكن أن يمثل أماكن مختلفة خلال المدى الزمنى لمسرحية واحدة تستغرق ساعة واحدة ، وأنهم بالمثل ، سيجدون إستحالة فى تصديق فعل يتكشف خلال تلك الساعة يتضمن أحداثاً وقعت على مدى شهور أو سنين ، ذلك لأن أقصى ما كان فى استطاعتهم أن يتقبلوه هو ضغط أحداث يوم واحد فى تلك الساعة .

لقد أثبتت تجربتنا الخاصة أن هذه الافتراضات التى قال بها أرسطو ، والتى تحكمت فى عملية الممارسة الدرامية فى أماكن كثيرة وخلال عصور طويلة ــ افتراضات خاطئة على الأقل بالنسبة لجمهور هذه الأيام . ومع هذا فإن هذه الافتراضات ربما كانت سليمة تماماً بالنسبة إلى الجمهور فى زمن أرسطو . وعلينا ألا ننسى أن القدرات الانسانية يمكن أن تتغير عبر الزمن ، فالبشر يمكن أن يتعلموا التكيف مع طرق جديدة للإدراك ، وأن يزيدوا سرعة رد فعلهم ، وأن يتدربوا على تقبل طرق جديدة لرؤية لكل من الواقع والفن وتجربتهما . والأطفال الذين يشبون هذه الأيام ويشاهدون عدة ساعات من الدراما فى التليفزيون يومياً ، لابد أنهم على إستعداد لتقبل وفهم تقاليد درامية بفاعلية أكبر بكثير وبلا حدود ، مقارنة بالأجيال السابقة التى لم تتح لها إلا أقل الفرص لتجربة العرض الدرامى .

ومع ذلك فإنه اذا كان مدخل أرسطو قائماً على إعتبارات عملية ، فقد كان النقد الدرامى أيضاً ، بمرور الوقت ، عرضة لأن يصبح تجريدياً للغاية شديد التبعية لسلطة الماضى (قبل كل شئ كتاب أرسطو من الشعر نفسه الذى إزداد صلابة حتى تحول

إلى عقيدة متزمتة) ومنفصلًا جداً عن الممارسة العملية للفن ، بل والأشد خطورة ، أن يصبح نظرياً مفرطاً . لقد كرس اهتمام أكبر ، على سبيل المثال ، فى وقت ما لتحليل شخصيات شكسبير مثلاً ، وكأنهم أشخاص حقيقيون ، إهتمام أكبر مما هو موجه إلى المشكلة الأكثر واقعية ، وهى كيف رسم شكسبير شخصياته فعلًا . وأسفر هذا فى النهاية ومازال يسفر عن تركيز على محتوى الدراما (وهو مهم رغم وضوحه) بدلاً من البحث فى الوسائل والطرق التى تستخدمها الدراما فى نقل محتوياتها . ومع ذلك فإن الفصل بين المحتوى والشكل هو فصل زائف ، إذ أن الشكل يحدد المحتوى ، والمحتوى يفرض شكله، والتغير فى الشكل يغير المحتوى ، كما أن التغير فى المحتوى يتطلب شكلاً مختلفاً للتعبير عنه. ولذلك فإن إهمال عملية التحليل الدقيق للطرق الأكثر واقعية غالباً ، والتى ينتقل عبرها المعنى فى الدراما ــ يعوق الفهم العميق للاعتبارات الجوهرية التى يتعين على النقد الواعى ــ والبناء ــ أن يستند إليها .

إن كل عناصر العرض الدرامى ــ لغة الحوار والمنظر والايماءات والملابس والماكياج وتلوين الصوت بالنسبة للممثلين ــ مثلها مثل العديد من العلامات الأخرى ، يسهم كل منها بطريقته فى خلق « معنى » العرض . يجب أن يُنظر إلى العرض الدرامى ، على المستوى الأساسى جداً ، باعتباره عملية يتم بوساطتها توصيل معلومات عن الأحداث التى يعاد إنتاجها عن طريق المحاكاة ، إلى الجمهور . وكل عنصر من عناصر العرض يمكن اعتباره علامة تشير إلى احدى مكونات المعنى الكلى لمشهد أو حادثة أو لحظة من لحظات الفعل .

منذ العصور الوسطى ، والمحاولات تبذل لإختبار وتنظيم فهمنا للكيفية التى تعمل بها العلامات . وفى النصف الأخير من هذا القرن تركزت هذه الجهود فى خلق علم السيميوطيقا ، كفرع من فروع المعرفة يتعامل مع العلامات ، وكيف تستخدم فى الاتصال بين الأشخاص لكى تنقل المعنى .

وبمقارنة الوسائط الدرامية باستخدام بعض المناهج والأدوات التى أتاحتها لنا السيميوطيقا ، يمكن أن نشق مدخلًا ملموساً وعملياً وواقعياً لفهم الدراما وتذوقها النقدى . وباختبار الوسائل والعلامات التى تنقل الدراما بوساطتها المعلومات الأساسية التى تتشكل من خلالها الحكاية الدرامية شيئاً فشيئاً ، والتى من خلالها ترسم الشخصيات وزمان الحدث ومكانه والأحداث التى تشكل « حبكتها » ـــ يمكن أن يلقى المدخل السيميوطيقى ضوءاً قوياً على العملية التى يتسنى للمتفرج من خلالها أن يفهم الخط الأساسى للفعل الدرامى ، بل الأرضية الأساسية التى تنشأ عنها المستويات العليا والمعقدة والمتباينة لمعنى العرض فى النهاية أمام الجمهور .

لقد شهدت السنوات الأخيرة تصاعداً فى الاهتمام والبحث فى سيميوطيقا المسرح . وتمكن عدد من السيميوطيقيين من إنجاز أعمال عظيمة القيمة لا سيما فى فرنسا وألمانيا وايطاليا . وتنوى هذه الدراسة الاستفادة من نتائجها ، مع الاحتفاظ فى الوقت نفسه بمسافة نقدية معينة تفصل بينها وبين مناهجهم وأهدافهم .

٢ ـــ تدين سيميوطيقا الدراما بشكلها الحالى إلى عمل النقاد الشكليين الروس فى بدايات هذا القرن ، حيث بدأوا فى تطوير أساليب لدراسة الجوانب الشكلية للأعمال الأدبية عن طريق تحليل دقيق للطريقة التى تنتج بوساطتها هذه الأعمال تأثيراتها الفعلية ، وشرع أنصار هذه النزعة ، خاصة فى براغ فى الثلاثينيات من هذا القرن ، فى تطبيق هذا المنهج على الدراما . لقد تأثروا أيضاً وفى نفس الوقت بأعمال اثنين من الرواد العظام للمدخل الجديد ، والتى كانت أساساً للتطوير الحالى الذى شهدته السيميوطيقا : وهما فردينان دى سوسير (١٨٥٧ ـــ ١٩١٣) أبو اللسنيات الحديثة (والذى جمع كتابه (محاضرات فى اللسنيات العامة) من الملاحظات التى أبداها فى محاضراته ، ونشرها بعض تلاميذه بعد وفاته عام ١٩١٦) والفيلسوف الأمريكى العظيم تشارلز س. بيرس (١٨٣٩ ـــ ١٩١٤) .

تعامل سوسير مع اللغة كنظام من العلامات ، ثم طور كل من سوسير وبيرس معاً

الفكرة بالاشارة إلى أن اللغة هى فى واقع الأمر مجرد واحدة من بين عدة نظم للعلامات ، وهى الصور والايماءات والسلوكيات والحركات ، وغيرها كثير ، وأنه لكى نفهم كيف يتواصل البشر بشأن العالم وشأن أنفسهم ، فإن تحليل نظم العلامات المختلفة هذه كلها سيكون مفيداً ومثمراً . ومجال ذلك التحليل هو السيميولوجيا ، أما الاطار المعرفى فهو السيميوطيقا .

ويزعم السيميوطيقيون انه اذا نظرنا إلى عمل من أعمال الفن باعتباره فعلًا من أفعال التواصل بين البشر ، وإذا استطعنا تحليل العملية الفعلية التى يحدث بوساطتها هذا التواصل ، فإننا قد نتوصل إلى منهج أكثر دقة وربما أكثر موضوعية للحديث عن الأعمال الفنية ، وذلك من خلال تحليل لما يحدث بالفعل بين بادئ الإتصال ومتلقيه . وإذا قدر لمسرحية أو فيلم سينمائى أو دراما تليفزيونية أن تولد تأثيرات بعينها ، لتكن أفكاراً أو مشاعر ، فى فرد من أفراد الجمهور ، فما الذى حدث فعلًا ؟ وكيف حدث ؟ وما هى العلامات Signs والاشارات Signals التى أثارت المعنى فى عقول المتفرجين ؟

وفى رأيى أن الأنصار المتعصبين لهذا المنهج فى مجال الدراما يشتطون كثيراً إذ يفترضون أنه باستخدام منهج مشابه لمنهج اللسنيات ، سوف يصبح بامكانهم أن يصنعوا شيئاً أقرب إلى علم دقيق ، أى نحو وصرف لدلالة الدراما . وفى وقت من الأوقات كان بعض أساتذة سيميوطيقا المسرح يشعرون بأنه سيكون بالامكان استيعاب الدلالة الكلية للعرض الدرامى بوضع قائمة بكل الدوال Signifiers المنفصلة المنتجة للمعنى فى أية لحظة معينة ، أو أية « نبضة » فى العرض ، ومن ثم يصل إلى تدوين قد يكون شبيهاً بالمدونة الأوركسترالية لسيمفونية .

لقد تقلص الاقبال الآن على هذه المحاولات بشكل ملحوظ ، من قبل بعض أنصار الفكرة الأشد طموحاً والأكثر موهبة . وكما قال أحد هؤلاء ـــ السيميوطيقى الفرنسى اللامع باتريس باڤيس P. Pavis عام ١٩٨٠ :

[منذ عشرة أعوام تقريباً بدا لى أنه ليس من غير اللائق أن ألقى بهذا السؤال ــ الذى أصبح متكلفاً منذ ذلك الحين ــ عن إمكانية سيميولوجيا المسرح . كان ذلك (زمن الحنين إلى الماضى) زمن الغارات الليلية على منطقة اللسنيات والعمل غير المجدى بالنماذج المستعارة من علم اللسنيات ..] (١) .

لقد ثبت أن القول بأن المسرح ، والدراما على وجه العموم ، بوصفه نظاماً من العلامات ، يمكن معالجته مثل اللغة بنحوها وصرفها ، وبنفس الصرامة العملية التى تعالج بها اللسنيات اللغات اللفظية إنما هو قياس مضلل . والسبب ببساطة هو تعقيد العرض الدرامى حيث يصدر عنه عدد كبير جداً من الدوال فى آن واحد نحو الجمهور فى سياق العرض ، مع الصعوبة الاضافية المتمثلة فى أن بعض هذه الدوال مثل عناصر المنظر (غرفة وآثاثها) يستمر بلا تغيير نسبياً خلال مشهد أو فصل بأكمله، بينما يتغير البعض الآخر (تلوين الالقاء الصوتى ، الايماءات ، وتعبيرات وجوه الشخصيات) من لحظة إلى أخرى . وهذا يجعل من المستحيل تقريباً التوصل إلى وحده أساسية مشابهة لوحدة المعنى الأساسية (Semanteme فى اللسنيات ، أو الفاصلة bar فى التدوين الموسيقى) التى يمكن بوساطتها تدوين عدة دوال تتكشف أمام الجمهور فى أية لحظة من لحظات العرض . وعلاوة على ذلك ، حتى لو كان ذلك متاحاً ، فإن عدد العناصر المختلفة التى تسهم فى « معنى » العرض بالنسبة إلى المتفرج الفرد ، فى أية لحظة معينة ، عدد هائل بحيث لا يمكن على الاطلاق تحدد أى العناصر يدركه المتفرج فعلًا ، سواء عن وعى أو عن غير وعى ، وأية أهمية يعزوها إلى تلك العناصر ، وفى أى ترتيب للأولويات . فبينما يمكن فى لحظة معينة أن تأسر أحد المتفرجين صورة شعرية ، قد يكون متفرج آخر مستغرقاً فى تأمل ملابس الممثلة التى تنطق بهذه الكلمات ، أو يراقب رد فعل شخصية أخرى إزاء نفس الكلمات .

ولأنها سمة من سمات كل وسائل الاتصال المعقدة ، أن تفهم الجزئيات الكثيرة من المعلومات التى تقوم بتوصيلها ــ جزئياً على مستوى واع وجزئياً أيضاً على

مستوى لا واعى ، فإن عناصر الملابس أو الديكور التى تفلت من الملاحظة الواعية ، قد تسهم فى خلق الحالة النفسية mood والجو العام والوجوه الأخرى الشديدة الأهمية للتجربة ــ فى ذهن المتفرج الفرد . وفوق ذلك كله، فإننا أيضاً نستجيب باستمرار ــ لدى ادراكنا للمواقف التى تواجهنا فى الحياة « الواقعية » ــ لعناصر الحالة النفسية والجو العام والانطباعات الأخرى التى نمتصها دون وعى ، والتى تشكل أساساً لعناصر تجربتنا المدركة عن وعى . إن الغرفة التى ندخلها ، والشخص الذى نقابله يولد لدينا رد فعل مكون من عدة عناصر كهذه . إننا ندرك العالم الخارجى عن طريق الحدس من خلال عدة ترابطات ودلالات مصاحبة Connotations تحددها تجربتنا الماضية ، وذكرياتنا وعاداتنا وظروفنا . إن الدراما تمثل هذا العالم الخارجى وتُدرك على نحو شائع بنفس الاسلوب الحدسى .

وثمة عامل اضافى يجعل التشابه الكبير بين أعمال اللغة والأعمال الدرامية مسألة قابلة للنقاش . ففى الاتصال اللفظى البحت يمكن التحقق من قصد المتكلم فوراً بدرجة أو بأخرى . ومن ناحية ثانية ، فإن العرض الدرامى على عكس التعبير اللغوى ونتاج معظم الفنون الأخرى ، ليس عملاً فردياً يعكس قصد فرد واحد إلى الاتصال . فلا المؤلف ولا المخرج ، مهما كانت فاعلية دوره فى التنسيق بين عمل الفريق ــ بامكانه أن يسيطر تماماً على المنتج الكلى ، المعنى النهائى « للرسالة » التى تصل إلى المتفرج . فقد يكون عمل مصمم الأزياء مثلاً ، سواء عن عمد أو بلا قصد ، داخلاً فى صراع جدلى مع عمل فنان الماكياج مثلاً . ولابد أن يتذبذب التناغم أو التنافر بين هذه العناصر ــ بالضرورة ــ فى وعى أفراد الجمهور أو إدراكهم اللاواعى .

ويصل بنا هذا إلى أن العرض الدرامى ، أيا كان مقصد مبدعيه من إختيارهم للعناصر المولدة للمعنى التى ضمنوها إياه (ولابد أنهم أيضاً سوف يطرحون عناصر أخرى لم يخططوا عن وعى لتضمينها) يجب أن يكون بما فيه من دوال كثيرة ، « شديد الاحكام » بالنسبة لكل فرد من الجمهور . وأية محاولة للتنبؤ بالمعنى الذى يتضمنه مثل هذا العرض ، محكوم عليها بالفشل . والسبب ببساطة هو أن ذلك المعنى

لابد أن يكون مختلفاً بالنسبة لكل فرد من أفراد الجمهور . ومهما كان تصميم هذه العناصر كلها جيداً ، فإن فعاليتها ستعتمد على إمكانيات الفرقة ، فالممثل الردئ يضعف دلالة كلامه.

هذه بعض التحفظات التى لابد أن نتناول بها المنهج والإطار المعرفى الذى أتاحته لنا السيميوطيقا بالفعل . وهناك جانب آخر من الموضوع يتمثل فى رغبة بعض رواد هذا المجال فى وضع مفردات تشعر المبتدئ وغير المبتدئ على حد سواء بأنهم يتعاملون مع علم دقيق . ان الرطانة السيميوطيقية التى تحللها مناهج السيميوطيقا يتعين رؤيتها كأشياء ذات دلالة : « هذا موضوع علمى دقيق وجاد » . ونتيجة لذلك ، يبدو الكثير من الأفكار التى هى محض بدهيات فى المصطلحات السيميوطيقية وكأنها اكتشافات عميقة وخاصة فى حقول معرفية لم تختبر حتى الآن . ولا شئ يعرض أفكار السيميوطيقا القيمة والمفيدة حقاً للتشكيك من قبل ممارس الدراما مثلما يفعل هذا الاستخدام المدعى للغة .

وعلى الرغم من هذه الاعتبارات ، فإن السيميوطيقا تمدنا بمنهج قيم فى سبيل فهم أفضل للطريقة التى يخلق بها العرض الدرامى محاكاته للتفاعل الإنسانى عن طريق وضع صورة خيالية محاكية للعالم بكل تعقيداته أمام الجمهور .

ما هى إذن حدود المجال الدرامى ، وما هى الطبيعة الجوهرية للدراما ؟



الفصل الأول



مجال الدراما

« لقد سمعت
أن الأشرار وهم يجلسون فى المسرح
تهز نفوسهم براعة المشهد
وسرعان ما يكشفون عما اقترفوا من جرائم . »

هاملت ــ ف٢ ــ م٢

يمكن « للمشهد » أو « المسرحية » ، تلك السلسلة الكاملة من الأحداث المعروضة على المسرح والتى ينطبق عليها وصف « الدراما » ــ أن تساعدنا حقاً ليس على تمضية الوقت بشكل مُرض فحسب ، بل إنها تمدنا بخبرات عاطفية قوية « تهز نفوسنا » وتؤثر تأثيراً عميقاً فى حياتنا وفكرنا وسلوكنا .

ولكن كيف وبأية وسائل وأية أساليب يمارس المشهد براعته؟ كيف تمارس الدراما تأثيرها على الأشخاص ــ سواء كانوا مذنبين أو أبرياء ــ الذين يأتون للهو والتسلية ، أو يتأثرون بما يسميه هاملت « محض خيال .. حلماً عاطفياً : عرضاً درامياً » ؟

انه سؤال طالما شغل منظرى الدراما ونقادها لما يقرب من ثلاثة آلاف عام ، وأثار اجابات شديدة الاختلاف والتنوع ، صحيحة بدرجة أو بأخرى ، إجابات يمكن بدرجة أو بأخرى أن تتوافق مع تيار الظروف الثقافية والاجتماعية والتقنية المتغيرة أبداً ، والتى أُنتجت الدراما وعرضت فى ظلها .

وذلك هو السبب فى أنه لابد من اعادة صياغة السؤال وطرحه من جديد ، فالظروف التى تقدم الدراما فى ظلها قد تغيرت تغيراً جذرياً فى المائة عام الأخيرة ، بفضل فيضان حقيقى من الابتكارات التكنولوجية التى شهدتها خشبة المسرح نفسها ، ثم بإدخال البث الميكانيكى والاليكترونى فيما بعد .

ماهى الدراما ، وأين حدود مجالها ؟ إن التعريفات الصارمة والمتغيرة باستمرار ، التى تنمو وتتحلل عضوياً مثلها مثل الفعاليات الانسانية التى تتسم بهذا الطابع — على درجة من الخطورة . وعلى حد قول ڤيتجنشتاين Wittgenstein « كلمات كثيرة .. ليس لها معنى محدد ..لكن هذا ليس عيباً . والاعتقاد بذلك يشبه القول بأن ضوء مصباح القراءة ليس حقيقياً لأنه ليس له حدود صارمة . »[١]

ومن ثم ، فإن تعريفات المفاهيم « كالدراما » مثلاً ، لا يجب مطلقاً أن تؤخذ كأسس معيارية ، وإنما باعتبارها محاولة لرسم الاطار العام للحدود المائعة نوعاً والخاصة بمجال معين . وحينما تسيطر التعريفات المعيارية الضيقة على ممارسة الدراما ، فإنها تكون عرضة بإستمرار لأن تحدث تأثيرات معوقة ومميتة .

إن تاريخ الدراما (الذى كاد لفترة طويلة أن يكون مرادفاً لتاريخ المسرح) حافل بالأمثلة على ذلك التأثير السلبى للتعريفات البالغة الصرامة . ومفهوم الدراما ، مثله مثل ضوء ڤيتجنشتاين له جوهر مركزى واضح يمكن إدراكه سريعاً ، جوهر يمكن — إن لم يعرف — وصفه وتحديد خطوطه الخارجية ، لكنه يظل محاطاً بقدر من الأحداث والأنشطة التى تشترك معه فى بعض خصائصه، بينما تفتقر إلى بعضها الآخر إلى حد ما . ومن ثم ، فإن المايم Mime والسيرك ومسرح الشارع والأوبرا والميوزيك هول

والكاباريه ومسرح الوقائع Happenings وفن العرض ... يندرج كل منها ضمن حدود الدرامى بينما يعوزه بعض عناصر التعريفات الأكثر دقة للدراما . ستظل حدود المصطلح مائعة دائماً ، وسوف تميل المجالات المختلفة ذات الصلة إلى التداخل . ومع ذلك فإن للمفهوم محور تشترك فيه كل تجلياته المتنوعة والمتداخلة . فكيف يتسنى تحديده ؟ إننا نستخدم مصطلحى « دراما » و« درامى » فى سياقات كثيرة : فمباريات كرة القدم والسباقات وحوادث الشغب والاغتيال .. كلها « درامية » لأنها تتضمن عناصر قوة الحدث والانفعال اللذين يشكلان أحد المكونات الجوهرية للدراما . وما يميز هذه الفعاليات عن الدراما بمعناها الدقيق ، أنها حقيقية وليست « خيالية » Fictional . إذن عنصر الخيال جوهرى فى الدراما ؟ إلى حد معين فقط ، فهناك الدراما الوثائقية التى تقوم على أحداث « حقيقية » . والعنصر الأساسى هو أن الدراما الوثائقية « تعيد تمثيل » أحداث ماضية ، أى تعرض هذه الأحداث على جمهور ما ، كما لو كانت تحدث أمامهم فى تلك اللحظة بعينها .

وهذا يكشف عن جانب جوهرى من جوانب الدراما : « التمثيل » . فالدراما تحاكى أو تمثل أو تعيد تمثيل أحداث وقعت ، أو يفترض وقوعها فى العالم « الواقعى » أو عالم متخيل . والشئ المشترك بين هذه الأنواع المختلفة من التمثيل representation هو أنها جميعاً « حدث محاكى » .

ان النص الدرامى هو مخطط أولى لحدث محاكى ما ، ولكنه ليس هو بذاته بعد دراما بمعنى الكلمة . فالنص الدرامى غير المؤدى هو أدب ، ويمكن قراءته كقصة . هنا يتداخل الأدب السردى والشعر الملحمى والدراما . أما العنصر الذى يميز الدراما عن هذه الأنواع الأدبية فهو بالتحديد « العرض » أو التمثيل . فإذا قام ديكنز بقراءة أجزاء من رواياته ، فإنه بمعنى ما قد مثلها وبالتالى حولها إلى دراما . ومن الجلى أن تشخيصه الصوتى لشخصياته الجذابة والمتفردة ، ارتفع إلى مستوى « التمثيل » . أما بالنسبة للأجزاء السردية الصرف التى لا تتضمن حواراً ، فإن ديكنز عندما يتلوها بصوت مشحون بالانفعال والتلون الشديد بحيث يصور الحالة النفسية والمنظر ، فإنه مازال

يمثل ، إذ يؤدى دور « تشارلز ديكنز » القاص البارع ، ويلعب دور شخص تنتابه الهواجس ، يأسر كالبحار القديم مستمعه ويجبره على الإستماع لروايته. ولقد كانت مثل هذه الأجزاء السردية التى تؤديها إحدى الشخصيات ــ أحد المكونات الهامة للدراما دائماً . وقبل كل هذا كان رسل التراجيديا الاغريقية يكتفون بسرد الأحداث ، أى يصفونها كما يفعل روائى ، وذلك بغض النظر عن أنهم شخصيات درامية . وفى الواقع كان الشاعر الذى ينشد القصائد البطولية على مائدة الأمراء الهومريين (بما فيهم هوميروس نفسه، بلاشك) يؤدى عرضاً درامياً . ويبدو أنه من رحم هذه المقطوعات السردية الملحمية الممثلة التى أدخلت إلى النشيد الكورالى الدينى ــ ولدت الدراما الحقة وتطورت فى اليونان القديمة .

ومن خلال الاذاعة وشرائط الكاسيت ، أعيد إحياء القراءة الدرامية للنصوص الروائية فى عصرنا ، وأصبح أداء المادة الروائية على خشبة المسرح ــ ربما تحت تأثير هذه التسجيلات الدرامية الاذاعية ــ شائعاً وشعبياً . وتحت هذا النوع ، تندرج الأشكال الأمريكية مثل مسرح القصة Story Theatre وكذلك العروض الفردية المتعددة التى يقدمها نجوم التمثيل للأعمال الروائية أو اليوميات أو الرسائل . لقد أعادت ايميلين وليمز تمثيل ديكنز بقراءتها لرواياته. وقام روى دوتريس بتحويل رواية أوبرى (الأعمار القصيرة) إلى شخصية شديدة التنوع والثراء من خلال العجوز الغريب الأطوار المراوغ الذى يتسلى بقص نوادره . وأصبح هذا النوع شائعاً فى كل مكان . وهذا يوضح الفارق بين السردى والدرامى ، فالسردى عندما يقُرأ ، يتم إدراكه على أنه حدث فى الماضى ، أما الدرامى فإنه ــ كما أشار جوته وشيللر فى مناقشتهما الكلاسيكية للموضوع ــ يخلق حاضراً خالداً ، وفى هذه الحالة يصبح الراوى بحضوره فى المكان وسرده لحكايته هنا والآن ــ شخصية ، أو يعيد تمثيل نفسه كشخصية .

أما بالنسبة للرواية الحديثة ، حيث استبدل الراوى العليم بكل شئ ، بشخصية مستقلة تحكى القصة من وجهة نظرها ، فقد أصبح الخط الفاصل بين النص الدرامى

والرواية واهياً أيضاً ، « فراويات » بيكيت هى فى حقيقة الأمر ، مونولوجات لا تختلف كثيراً عن المونولوجات الدرامية التى نشرت « كمسرحيات » . ومن الممكن عرضها دونما تغيير فى الكلمات .

وعند الطرف الآخر من الطيف ، نجد الرواية التى تختزل الراوى إلى أدنى حد ، وتتكون أساساً من الحوار مثل أعمال إيڤى كومتون برنيت Burnett . ومثل هذه الروايات يمكن أيضاً « أداؤها » بعد اجراء تغييرات طفيفة فى نصوصها .

وإذا نظرنا إلى الحد المتميع بين الأدب الروائى والدراما من الإتجاه العكسى ، فإننا نجد « المسرح الملحمى » عند بريشت ، ذلك المسرح الذى يسعى إلى إستعارة التجرد أو وجهة النظر النقدية الماضوية للقصيدة الملحمية والرواية ــ فى العرض الدرامى ، وذلك بحيث يتعين أن يكون الجمهور قادراً على رؤية الحدث بتجرد قارئ الرواية أو السرد التاريخى ، وعينه الفاحصة المحايدة وعقله النقدى ــ وكأنما لا يقع الحدث « هنا والآن » وإنما « هناك وآنذاك » .

وإذا كانت الحدود الفاصلة بين القص « والمحاكاة » حدود مائعة ، فإنها أيضاً كذلك عند الطرف الآخر للطيف ، أى بالنسبة « للحدث » أو « الأفعال » غير السردية : مثل مواكب النصر ، والطقوس التى تمارس فى مدينة كوربوس كريستى Corpus Christi أو فى باڤاريا أو النمسا أو بلجيكا ، والتى تتضمن استعراضات ضخمة للعرائس فى الشوارع (وقام باحيائها بيتر شومان فى مسرح الخبز والعرائس) كما تتضمن مواكب الكرنڤال والاستعراضات بالعربات ذات المنصات التى تصور المناظر والشخوص ، والمهرجانات ، والحفلات التنكرية التى يتنكر فيها الأشخاص كعبيد نوبيين أو قراصنة ، والسيرك بفقراته التى تقدمها الحيوانات ، والسحرة ، ولاعبو الترابيز والسلك والمهرجون ، وبهرج الأزياء التى تثير الانفعال الشديد ... هذه كلها تشبه إلى حد كبير فى تأثيرها الدراما المحددة على نحو أدق . وتتضمن المهرجانات بمافيها من مظاهر الأبهة والعظمة ، أشد العناصر درامية وهو الفرجة Spectacle ، فالعرض العسكرى أو

الطقس الدينى أشياء ينظر إليها فى روعة وإعجاب . والأزياء الرائعة والأردية الفخمة تشترك مع الدراما « الحقة » فى عنصر الملابس والتجميع الاستعراضى للشخوص . كما كانت الطقوس الدينية ومواكب النصر تستخدم عربات ذات منصات كمسارح متحركة تعرض عليها لوحات لأحدى الشخصيات الاسطورية أو الدينية (كما هو الحال فى الطقوس الكرنڤالية الحديثة ، أو مثلما يحدث فى إستعراض « لورد مايور » فى لندن) والحفلات التنكرية تقام غالباً فى الصالات التى يتم تحويلها إلى مناظر مسرحية متقنة ، ولا يكتفى المشاركون فيها بارتداء ملابس شخصيات أخرى فحسب ، بل يميلون إلى ارتجال حوار وأفعال تتوافق مع ما يرتدون ، أو بعبارة أخرى يتحولون إلى ممثلين . وفنانو السيرك (مثل الراكبين على ظهور الجياد العارية والحواة والسائرين على الحبل) لا يظهرون كشخصيات « خيالية » ومع ذلك فإن ملابسهم الموشاة تحيلهم إلى أشخاص من عالم فانتازى ، ويجب ألا ننسى أن استعراض المهارات البدنية والجمال الطبيعى ــ هو جزء مهم من العرض الدرامى نفسه. وغالباً ما يتفوق الممثلون العظام بجمالهم وبراعتهم الفائقة ، كما يتفوقون بصفات أخرى .

(لقد تداخل بالفعل كل من السيرك والمسرح : فالبانتوميم الانجليزى يتضمن أعمال الحواة وعناصر أخرى تشبه عناصر السيرك ، كما كانت المسرحيات والأفلام تعتمد أحياناً على المهارات الفذة المثيرة للحيوانات المدربة . ولقد تخلى جوته عن منصبه كمدير لمسرح ڤايمار Weimar عام ١٨١٧ إعتراضاً على إصرار البلاط على أن يدرج ضمن البرنامج مسرحية تظهر مهارات كلب مدرب [٢] ، هو أحد أسلاف الكلب ران تان تان ولاسى فى السينما ، كما إستمدت السينما فى بداياتها الكثير من الجاذبية من المهارات الحقيقية أو الظاهرية للفرسان القساة الشجعان ، والممثلين الذين يقفزون من القطارات المسرعة ، أو يتعلقون من ناطحات السحاب مثل هارولد لويد) .

وينبثق فن العرض الطليعى المعاصر ، كالمسرح البيئى ومسرح الوقائع والأعمال التجريبية المشابهة ــ فى العديد من جوانبه من هذه التقاليد الرائعة

المبهرة . هنا يبقى المؤدون هم أنفسهم فى أغلب الأحيان ، أو لا يحاولون أن يتحولوا شخصيات خيالية ، رغم أنه يبدو جلياً أن « الصور » التى يقومون بخلقها ، أو الطريقة التى يحولون بها المتفرجين إلى مشاركين فى الحوار المرتجل ــ تقع ضمن حدود « الدرامى » . وفى هذا الصدد يمكن أن نكتفى بذكر فنانى المسرح الحى The Living Theatre فى الستينات والسبعينات ، مثل روبرت ويلسون وآريان منوشكين ولوكارونكونى .

وهناك ، عند حد آخر من حدود مجال الدراما ، نجد المراسم ذات الطبيعة الطقوسية والدراماتيكية الشديدة والخاصة بالملوك والملكات وغيرهم من الشخصيات السياسية الكبرى مثل العروض العسكرية الضخمة أمام قبر لينين وفرقة الألوان فى بريطانيا ، ومراسم تنصيب رئيس الولايات المتحدة الأمريكية .

وعلى مقربة من مجال الدراما المتسع ، نجد مجال الطقس الدينى الهائل الذى يشاركه حدوده بل يتخطاها (وهو تاريخياً مرتبط إرتباطاً وثيقاً بأصول الدراما ذاتها) وهو لا يتضمن فحسب « حدثاً » تاريخياً ، بل يشتمل أيضاً على عنصر قوى من عناصر المحاكاة ، مثل اعادة تمثيل واقعة تناول المسيح للخبز والنبيذ فى العشاء الربانى ، بأشكال رمزية متنوعة بدرجة أو بأخرى . وإذا رجعنا من حدود المفهوم هذه إلى جوهره الأساسى ، فقد نتمكن من تلخيصه على إعتبار أنه يتكون من فعل محاكى ، بمعنى إعادة تمثيل لأحداث واقعية أو خيالية ، تتضمن أفعالاً وتفاعلات بين أشخاص حقيقيين أو متخيلين (مثل شخصيات العرائس والرسوم المتحركة) وذلك أمام جمهور من المتفرجين ، كما لو كانت تحدث فى اللحظة ذاتها .

ان الجمهور عنصر أساسى هنا . وحتى التدريبات لها جمهور يتألف من المخرج أو الممثلين أنفسهم ، حيث يراقبون تطور أدائهم لأدوارهم وفعالية هذا الأداء ، لكى يقوموا بصياغته أو تطويره إلى الأفضل .

ولذلك يحتل الفنان الذى يقوم بأداء الفعل المحاكى وهو الممثل ــ نقطة المركز فى فن الدراما . ان الشكل الفنى الخاص حقاً بالدراما هو فن التمثيل . لكن الدراما يمكنها أن تستخدم كل الفنون الأخرى : التصوير والنحت والعمارة لتمثيل البيئة ، والموسيقى لاضفاء الحالة النفسية والايقاع وتجسيد الابداع الموسيقى الفعلى (الأشخاص الذين يظهرون وهو يقومون بالغناء أو الرقص فى سياق العالم المُمثل) وبطبيعة الحال ، الأدب بمعناه الواسع ، من أجل عنصرها اللفظى .

وباقتراب الدراما من الفنون الأخرى وصهرها فى مركب واحد جديد ، فإنها هكذا أكثر الفنون تهجيناً (وذلك لو نظرنا إليها بروح النقاء الخالص) أو المركب الأكثر إكتمالاً بين كل الفنون : ما أطلق عليه ريتشارد فاجنر العمل الفنى الشامل Gesamtkunstwerk .

أين اذن تقع حدود مجال الدراما ؟

٢ ــ تظل النسخة الفيلمية من المسرحية ، سواء كانت لبينتر أو لشكسبير ، عملًا درامياً كما هو واضح . ولكن هل الفيلم المبنى على سيناريو أصلى عمل درامى ؟ أو كوميديا الموقف التليفزيونية ؟ أو السيرك ؟ هل المسرحية الموسيقية عمل درامى ؟ وإن كانت كذلك ، فهل الأوبرا أو الباليه أو مسرح العرائس ــ دراما ؟ بالنسبة لى ، فأنا أعتقد بأن كل هذه الأشكال المختلفة من « الفن » أو « التسلية » هى دراما فى جوهرها ، أو على الأقل تتضمن أحد المكونات الهامة للعمل « الدرامى » .

تنفرد الدراما بين الفنون التمثيلية Represtational فى أنها لتخلق عالمها الخيالى ، تمثل « الواقع » باستخدام بشر حقيقيين ، أو أشياء حقيقية فى الغالب . إن شاباً خيالياً ، مثل روميو ، يصور بوساطة شاب « حقيقى » . والمقعد « الخيالى » فى منزل جون جابرييل بوركمان أو فى قصر ألسينور يمثل بوساطة مقعد يمكن أن يكون لديك فى منزلك . وفى هذا الصدد بالذات ، يبدو البشر أنفسهم كأشياء فى الصورة : ففى لوحة ما يمثل المقعد بضربات من فرشاة على القماش ، كذلك الأمر بالنسبة

للشاب المدعو هاملت . وفى قطعة ما من عمل أدبى ، فإن الكلمات التى تمثل كليهما ، الإنسان والشئ ، تظهر كآثار سوداء على الورق الأبيض اللون . أما فى الدراما ، فإن الخيال يُخلق باستخدام اشخاص حقيقيين وأشياء حقيقية لتوليد الايهام بعالم خيالى . لكن يمكن جمع هذه العناصر الحقيقية مع أية وسائل متخيلة لخلق الايهام . فالميدان فى ڤيرونا (الذى يقف فيه شاب حقيقى يمثل روميو الخيالى مرتدياً « ملابس حقيقية » ويستخدم سيفاً « حقيقياً » ليصارع شاباً « حقيقياً » آخر يمثل تيبالت الخيالى) قد تمثله ستارة خلفية مرسومة . ومع ذلك ، فلو تأملنا نسخة فيلمية من روميو وجولييت ، فقد نجد ذلك الميدان فى ڤيرونا تمثله أشكال ضوئية تسقط على شاشة تشكل صورة فوتوغرافية لميدان حقيقى فى ڤيرونا .

إذ لو كان صحيحاً هذا الإطار الخارجى للأساسيات المحورية لمفهوم الدراما ، الذى حاولت أن أحدده ، تظل النسخة السينمائية من (روميو وجولييت) عملاً درامياً . ومن ثم فإن السينما الروائية لابد أن تندرج أيضاً ضمن الفئة العامة للفن الدرامى . ومن الجلى أنه لو كانت ثمة نسخة تليفزيونية من (روميو وجولييت) فإنها تمثل نموذجاً للفن الدرامى ، مهما اختلفت التقنيات الخاصة وتكنولوجيا وسيط الإرسال الخاص .

وفى الواقع ، فإنه لكى يتسنى لنا التفكير بوضوح فى أسلوب عمل الدراما فى سائر وسائط الارسال المختلفة الخاصة بها ، من الضرورى — كما يبدو لى — أن نتمكن من تحديد الملامح الجوهرية التى تتجلى فى الدراما المسرحية والسينمائية والتليفزيونية حتى يكون بمقدورنا أن نستكشف — بطريقة واضحة ومفيدة معاً — الاختلافات التقنية والتكنولوجية والسيكولوجية التى تنشأ تبعاً لإختلاف الأساليب الخاصة بنقل هذه الملامح الدرامية الجوهرية إلى المتلقين من . جمهور المسرح ، والسينما والتليفزيون (وربما الاذاعة) [٣] .

وقد يبدو هذا من قبيل الهرطقة الشنيعة بالنسبة لأولئك المتزمتين من

السينمائيين الذين مازالوا يصرون على التميز الشامل « للفن السابع » عن سائر الفنون ، وبخاصة عن المسرح . ان القول بأن المسرح (الدراما الحية المؤداة على خشبة المسرح) هو فن فريد ومتميز فى كثير من أساليبه عن السينما (والأشكال السينمائية التليفزيونية) هو بالطبع قول لا يقبل الشك . وبالمثل يبدو لى أنه مما لاشك فيه أن الأرضية المشتركة بينها ، تلك الأرضية التى يقوم كل منهما عليها فى نهاية المطاف — هى أرضية الدراما .

وبهذا يعترف معظم منظرى السينما ونقادها الجادين ، بدرجة أقل أو أكثر وضوحاً ، وغالباً بصيغة ضمنية فحسب ، لكنهم عند التطبيق يتناولون النقد السينمائى كمجال متميز تماماً له مفرداته الخاصة وأدواته الأصيلة . ان قضية هذا الكتاب تتمثل فى أن هذا التقسيم قد صار نوعاً من المفارقة التاريخية ، وأصبح عائقاً أمام الفكر النقدى الواضح فيما يتعلق بالأوجه الأساسية والجوهرية المتعددة التى تشترك فيها الوسائط الدرامية .

إن اصرار النقد السينمائى الجاد ، منذ نشأته الأولى ، على تمييزالسينما كشكل فنى ، ينبثق بشكل طبيعى تماماً ، من رفض الافتراض الأولى الأصلى من قبل موزعى السينما (ومنتجيها) الأول ، بأن السينما كانت مثلها مثل الفونوغراف مجرد وسيلة ميكانيكية لاعادة انتاج و« لتعليب » العروض المسرحية . ومن ثم جاء التأكيد المتزايد من قبل رواد الإستطيقا السينمائية على الفروق العميقة بين المسرح والسينما وإصرارهم على طبيعة السينما الملحمية السردية ، التى جعلتها أقرب للرواية منها المسرحية ؛ وإصرارهم قبل كل شئ على « لغتها » المتميزة ، من مونتاج وتقطيع Editing ولقطات بانورامية ومصاحبة Travelling .. إلخ . وأدى هذا بطبيعة الحال إلى تجاهل شبه تام ، فى مجال إستطيقا السينما والنقد السينمائى الأرفع مستوى ، لخصائص مثل مستوى لغة الحوار ، وإسهام الممثلين (التأثير العاطفى للتمثيل ، الذى أصبح من الممكن معالجته ببراعة من خلال المونتاج) ومصممى المناظر

والملابس .. إلخ . وظل هذا التقسيم موجوداً ، فى اصطلاحات إستطيقا السينما ، متمثلاً فى الانقسام بين « الميزانسين » Mise en scene (بمعنى المنظر المصور) و« إخراج الفيلم » (بمعنى الطريقة التى يختارها المخرج لتصويره وتجميع شظاياه فى تسلسل ذى دلالة) .

ومن ثم ، أصبح النقد الذى يتناول جوانب « الميزانسين » إبناً غير شرعى تتجاهله إستطيقا السينما ، فركز الرواد العظام فى هذا المجال مثل أرنهيم Arnheim وإيزنشتاين Eisenstein وكراكاور Kracauer على الخصائص المميزة للتصوير والمونتاج وزاوية الكاميرا .. إلخ . ومال من جاء بعدهم ولازالوا إلى التعامل مع العناصر الفيلمية خاصة ، والتى غالبا ما تعنى فى الحقيقة عمل المخرج بالذات باعتباره صاحب التأثير الأساسى فى اختيار اللقطات ، وباعتباره المصمم النهائى لتسلسل هذه اللقطات . ومن ثم فان نظرية خالق الفيلم Auteur Theory ، والتى ترفع المخرج إلى مستوى المبدأ الأوحد لفيلمه ، هى نظرية تتجاهل تجاهلًا تاماً وواضحاً العديد من العناصر المحددة للبنية التحتية العملية والمالية والاجتاعية للانتاج الفعلى للفيلم ، فمهما كانت قوة تأثير المخرج فى إختيار الموضوع أو الممثلين أو السيناريو ، فإن المنتج والمصور السينمائى والممثلين ولامصممين وفنانى الماكياج وكتاب السيناريو ، والعديد من المساعدين المبدعين والعمليين الآخرين ــ غالباً ما يلعبون أيضاً وكما هو واضح ــ دوراً حاسماً فى المنتج الجمعى النهائى : الفيلم التام . وتقع مساهمات معظم هؤلاء فى منطقة يشتركون فيها مع الوسائط الدرامية الأخرى مثل التمثيل والملابس والاكسسوارات وتصميم الأثاث والماكياج والموسيقى والحوار والرقص .. إلخ .

وفى الواقع ، فإن قراءة فاحصة لأعمال النقاد البازرين فى هذا المجال أمثال ميتز Metz ومترى Mitry وبازان Bazin ، تبين أنهم يدركون أيضاً بشكل ضمنى ــ مقولة « الدرامى » الأساسية التى هى الهدف النهائى لمشروع صناعة فيلم للجمهور ، ألا وهو إثارة الضحك لدى الجمهور أو مشاعر الشفقة والخوف ، أو التعاطف ، أو الخبرات المختلفة بمجموعة كبيرة من الانفعالات والمشاعر ، وإحداث ذلك « التطهير »

النهائى الذى تكلم عنه أرسطو فى كتابه (فن الشعر) .

فأندريه بازان عميد النقد السينمائى الحديث ، مثلاً ، يتحدث فى مقالاته الهامة عن (المسرح والسينما) التى صدرت عام ١٩٥١ ـــ عن الحقيقة القائلة بأن الأفلام السينمائية الكوميدية الرخيصة القديمة كانت تمثل بعثاً لاشكال درامية كانت قد إختفت عملياً ، مثل الفارس Farce والكوميديا ديللارتى Commedia dellarte . إن مواقف درامية بعينها ، وتقنيات بعينها ، كانت قد تحللت بمرور الزمن ـــ وجدت مرة ثانية فى السينما أولاً التغذية الاجتماعية التى كانت تحتاج اليها لكى تستمر ، والأهم من ذلك وجدت الظروف المواتية للاستخدام الشامل لجمالياتها التى أصابها المسرح بالضمور المتوارث [٤] .

وبوضوح أشد ، يتحدث بازان فى نفس المقالة الهامة عن « العنصر الدرامى » باعتباره « قابلًا للتبادل بين فن وآخر » [٥] .

ومن ثم يبدو مشروعاً أن نحاول فحص مجال الدراما كله. بمعنى تجريب ووصف الطرق ، المشتركة بين كل الوسائط الدرامية ، التى تحقق بوساطتها تأثيراتها « الدرامية » المميزة ؛ أى تلك التأثيرات التى تنبع من محاكاة التفاعل الانسانى من خلال تجسيده بوساطة أشخاص يوحون بهويات (خيالية أو واقعية ولكن « ماضوية » Historical) أشخاص آخرين ، ويعرضون هذا التفاعل على جمهور كما لو كان يحدث فى اللحظة نفسها ، أمام أعينهم المجردة .

إن فحصاً كهذا للعناصر التعبيرية (لغة العلامات المستخدمة لتوصيل الحدث ، و« أجرومية » هذه « اللغة ») التى تستخدمها الوسائط الدرامية كلها ، من شأنه أيضاً أن يسهل مناقشة وتحديد الطرق التى تختلف بها الوسائط الدرامية بعضها عن البعض ، أى تلك العناصر فى لغتها التى لا تشترك فيها مع وسيط أو أكثر من الوسائط الأخرى ، والتى هى بالتالى مميزة لكل منها .

وبعبارة أخرى ، فإن دراسة لأعمال الدراما تبدأ من جوهرها الأساسى (جميع الوسائل التعبيرية التى تستخدمها الوسائط الدرامية المختلفة) ثم تتحرك إنطلاقاً من الجوهر المشترك المتقاسم ، فى اتجاهات متشعبة باتجاه الأساليب الخاصة المميزة لأحدها أو لإثنين فيها ـــ قد تكون ذات فائدة عظيمة فى توضيح عملية النقد العقلانى للمجال بأكمله شأنه شأن تقسيماته الفرعية .

وبصرف النظر تماماً عن أية اعتبارات أخرى ، فان مدخلًا كهذا قد يؤثر تأثيراً محسوساً على الطريقة التى تدرّس بها الدراما كنظرية ، وعلى الطرق التى يدرّب بها ممارسوها فى تقنيات حرفهم . ان التركيز الأوحد على الدراما المسرحية وبوجه خاص على النصوص المسرحية المكتوبة فى أقسام الدراما فى الجامعات ، يبدو لى من مخلفات الماضى ، عندما كان المسرح الحى فعلًا على مدار قرون من الزمان ، هو الوسيط الوحيد لبث الدراما . وبالمثل تميل أقسام السينما فى الكليات والجامعات ، والمعاهد السينمائية العملية ، إلى تجاهل الكثير من العناصر الدرامية الأساسية فى السينما .

ومع ذلك ، فإن فنانى الدراما فى دنيا الواقع لم يقيموا ولن يقيموا هذه التمييزات الصارمة ، فقد أتى كل من شابلن Chaplin وكيتون Keaton و و. سى. فيلدز W.c. fields واخوان ماركس Marx من الميوزيك هول والفودفيل (وهى فروع واضحة من المسرح الشعبى) وجاء أورسون ويلز Orson welles من مسرح الطليعة ، وكان لدى أرتو Artaud طموحات ككاتب سيناريو ، وكتب كوكتو مسرحيات وباليهات كما كتب وأخرج للسينما . وبدأ لورنس أوليڤييه حياته كرجل مسرح ، وكذلك فعل الكثيرون من ممثلى السينما العظام ، وكتب صمويل بيكيت تمثيليات تليفزيونية (واذاعية) ، وعمل برتولت بريشت ككاتب سيناريو فى هوليوود ، وهارولد بينتر هو واحد من أفضل كتاب السيناريو (والدراما الاذاعية) فى العالم ، وأحد أعظم أفلام انجمار برجمان (الختم السابع) كان اعداداً عن تمثيلية قام بكتابتها للاذاعة ، وتأرجح راينر فيرنر فاسبندر

بين الكتابة والاخراج للمسارح الطليعية فى أقبية ميونيخ وبين الأفلام Fassbinder
التى تصل ميزانياتها إلى عدة ملايين من الدولارات . وتظهر نفس النصوص بعد اجراء تعديلات طفيفة عليها ، فى كل الوسائط الدرامية ، ويميل عدد كبير من كبار الممثلين إلى الظهور فيها جميعاً وكثير من أفضل المخرجين والمصممين العاملين فى المسرح أو السينما أو التليفزيون يمكنهم أن ينتقلوا من أحدها إلى الآخر دون صعوبة تذكر . ومن خلال تجربتى الشخصية ، فإنهم يعتبرون عملهم فى جميع الوسائط الدرامية المختلفة بمثابة إختبار لنوع واحد من المهارة يمكن أن يتوافق بسهولة مع الفروق الخاصة بالوسائط المختلفة ومتطلباتها .

الفصل الثانى

طبيعة الدراما

عندما حاول الناقد والمنظر الألمانى العظيم ليسنج Lessing الذى عاش فى القرن الثامن عشر ، فى كتابه الشهير لاكون Laocoon أن يحدد الفرق بين الشعر والفنون البصرية من خلال توضيح كيف يُعَالج نفس الحدث فى قصيدة وصفية وفى قطعة شهيرة من أعمال النحت ، فقد عرَّف الفنون البصرية بأنها تحدث فى المكان دون إمتداد فى الزمن ، بين القصيدة الوصفية تتحرك فى الزمن وحده ، دون أى إمتداد مكانى .

إن الدراما « الحدث المحكى الذى يتكشف فى الحاضر وفى حضور جمهور من المتفرجين ، أمام الأعين المجردة ، والذى يعيد تمثيل الحوادث الماضية الخيالية أو الحقيقية . » هى فن فريد ، إذ تجمع بين خصائص الشعر القصصى وخصائص الفنون البصرية ، تجمع بين البعدين الزمانى والمكانى . إنها رواية يمكن رؤيتها ، بل صورة زُودت بالقوة لتتحرك عبر الزمان .

يتكون الجزء اللفظى من الحدث الدرامى حال عرضه، شأنه شأن نص يتابعه قارئ فى صفحة مطبوعة ، خلال الزمن بطريقة خطية .. كلمة تليها أخرى . لكن جمهور العرض يواجه عادة فى الوقت نفسه، بصورة مكانية متعددة الأبعاد ، تتقاطع مع هذا المحور الخطى ، وتقدم له فى أية لحظة معنية ــ عدة معلومات يتم إدراكها فى وقت واحد . وإذا أراد المتفرج أن يكون واعياً تماماً ، أو أن يصف ما استوعبته حواسه

حالاً ــ كان عليه أن يفتت تلك الصورة الكلية إلى تلك الجزئيات المنفصلة التى تلقاها . وأن يقوم بتحويل الانطباع اللحظى متعدد الأبعاد ، إلى تسلسل خطى من المكونات المنفصلة .

ولكى نوضح هذا ، دعنا نرى مثالاً بسيطاً من ميدان بعيد عن العرض الدرامى ، فإذا كنت تطالع النشرة الجوية فى صحيفة تقول (الجو ممطر غداً) فإنك ستحصل على معلومة واحدة فحسب . أما إذا سمعت نفس النشرة الجوية فى الاذاعة ، فسوف تكون واعياً ــ علاوة على ذلك ــ بنوعية صوت المذيع وهل هو رجالى أم نسائى ، عميق أم حاد ، إضافة إلى طريقته فى الالقاء : وقد يبدو صوت المذيع مرحاً أو مكتئباً بخصوص تلك المعلومة . أما لو شاهدت هذه النشرة الجوية نفسها فى التليفزيون يلقيها مذيع أو خبير للارصاد الجوية ، فإنك لن تحصل على كل تلك المعلومات الاضافية التى ينقلها الراديو فحسب ، بل ستدرك إلى جانب عملك بأن الجو سيكون ممطراً غداً ــ أن المذيع يرتدى اليوم ربطة عنق زرقاء اللون ، وتدرك أنه يبدو اليوم متعباً (ربما مرهقاً من سهرة الأمس) وقد تلحظ أيضاً أن هناك زراً مفقوداً فى سترته، أو أن الاستوديو مغطى بورق حائط أخضر اللون .. وما إلى ذلك . ربما تكون هناك عشرات ، بل مئات من المعلومات التى تتوفر كلها فى نفس اللحظة فى تلك الصورة . ولكن ، بما أنك تقرأ هذا الكلام مطبوعاً ، فإن ما فعلته أنا هو تفتيت الصورة أو بعضها على الأقل ، إلى شكل خطى ، وتعداد بعض المعلومات التى تحتويها واحدة بعد الأخرى . وبالطبع هناك العديد والعديد مما يمكن حصره فى الصورة التى يدركها المشاهد إدراكاً فورياً .

اننا نحصل فى العرض الدرامى على صورة سمعية تعبيرية من ذلك النوع كل ثانية . وتتضمن الصورة على المسرح أو الشاشة فى كل ثانية ــ قدراً هائلاً من الجزئيات والمعلومات . وبالتالى يمكن القول بأن الدراما ــ على المسرح أو الشاشة ــ توصل ، على نحو متعدد الأبعاد ، وفى أية لحظة ، كمية لا تنضب من المعلومات والمعانى . بعضها يفهمه المتفرج عن وعى ، وبعضها الآخر يدرك بغير وعى وسوف يؤثر فى استجابة المتفرج اللا واعية للمشهد ، والبعض الثالث لا يتم إدراكه على الاطلاق ،

وبالتالى فهو غير مؤثر . ولابد أن يختلف تأثير الصورة بالنسبة بكل فرد من أفراد الجمهور ، فى أية لحظة معينة ، ويرجع هذا ببساطة إلى أن الأشخاص المختلفين يدركون أشياء مختلفة بتسلسل مختلف . صحيح أن الكاتب والمخرج والمصمم والممثلين وسائر الفنانين الآخرين الذين يعملون فى انتاج الصورة ـــ يبذلون أقصى جهودهم لتركيز انتباه المتفرجين ، فى أية لحظة معينة ، على تلك العناصر الأهم فى المشهد . ويتم هذا من خلال طريقة تجميع الشخصيات grouping على خشبة المسرح ، فمثلاً جولييت تقف عالية فى شرفتها مسلط عليها الضوء ، بحيث يركز كل الناس انتباههم عليها . ولكن حتى لو نجح العرض فى جذب انتباه المتفرجين إلى البقعة المرغوبة فى هذا الوقت ، يظل صحيحاً أن الصورة البصرية المعروضة على الجمهور فى أى جزء معين من الثانية ، تحتوى عدداً وافراً من العلامات المختلفة ، والجزئيات التى تحمل معلومات ومعنى (ما يسميه السيميوطيقيون « دوالاً » Signifiers) وكل علامة من هذه العلامات تساهم فى معنى العرض .

ان فضاء العرض ـــ سواء كان خشبة المسرح فى المسرح الحى أو شاشة السينما أو التليفزيون ـــ يتمتع ببعد حيوى وأساسى حقاً ، فإنه فى حد ذاته ينتج معنى ، فهو يحول توافه الحساة اليومية العادية للغاية إلى حاملات للدلالة . فإذا علقت اطار صورة فارغ على الحائط ، فإن ملمس الحائط والبقع أو اللطخات الصغيرة عليه تصبح ذات دلالة ، إنها تتحول إلى لوحة تجريدية للأشياء . ان الاطار يجعل أى شئ بداخله دالاً ، وكذلك خشبة المسرح وشاشة السينما وأنبوب التليفزيون ، فهى أطر مماثلة .

عندما وضع مارسيل دوشان M. Duchamp مبولة على قاعدة تمثال وعرضها فى أحد المعارض الفنية ، استفاد من هذه الطبيعة السحرية لخشبة المسرح . ان أى شئ يرى على المنصة أو الشاشة ، يظهر ـــ استناداً إلى تلك الحقيقة المجردة ـــ فى حالة عرض ومحملاً بالدلالة . إن المرء لا ينظر إلى مبولة كشكل دال عندما تكون فى استخدامها اليومى . لكنها عندما توضع على قاعدة تمثال فانها قد ترى جميلة أو

قبيحة ، لكنها بالتأكيد نموذج شكلى ذو دلالة يشد الانتباه . ان أى شخص مر بتجربة السير على خشبة المسرح ، حتى لو كان المسرح خالياً ، حيث يظهر فى حالة استعراض ، فانه يجرب فجأة ذلك الاحساس الغريب بأن كل حركة يقوم بها تصبح ذات دلالة . وكما تتحول مبولة موضوعة على قاعدة تمثال ، أو شخص يخطو عرضاً فوق خشبة المسرح ــ إلى شئ أكثر دلالة .. شئ فى حالة عرض ، فإن الدراما أثناء العرض هى حياة إنسانية توضع على قاعدة تمثال لكى تعرض وينظر إليها وتختبر وتتأمل . ويصبح ما يعرض خلال سياق العرض الدرامى على خشبة المسرح أو الشاشة ــ علامة sign أو دالاً signifier ، أى واحداً من المكونات الأساسية المتعددة التى يتم عن طريقها ــ فى عقل كل متفرج على حدة ــ إدراك وتثبيت المعلومات الأساسية المتعلقة بما يحدث فى الدراما . وعن هذه الحقائق الأساسية لابد أن تنشأ المستويات العليا من معنى الدراما فى النهاية .

إن الصورة التى يقدمها العرض الدرامى ، سواء فى المسرح أو السينما أو التليفزيون ، هى دائماً ثلاثية الأبعاد ، رغم أن شاشات السينما والتليفزيون مسطحة . فهناك دوماً البعد الثالث الذى يتجلى من خلال عملية المنظور . ولكن فى هذه الوسائط التى يعاد إنتاجها ألياً ، يكون الجمهور فى فضاء منفصل انفصالاً حاداً عن ذلك الذى يدور فيه الحدث الدرامى . هنا يكون إطار الشاشة نافذة تطل على فضاء منفصل تماماً ، وليصبح الفصل بين الجمهور والمؤدين فصلًا كاملًا ــ هنا ينعزل بعضهم عن بعض عزلًا مطلقا .

ويختلف الوضع فى المسرح وغالباً ما يكون أكثر تعقيداً : فالجمهور يكون « فى الواقع » فى فضاء متجاور دائماً مع خشبة المسرح . ولكن « خشبة المسرح » فى « العالم الخيالى » للمسرحية تشير إلى فضاء خيالى أيضاً ــ قد يكون بنفس الأبعاد وبقياسها الفعلى ، أو يمثل فراغات أكبر حجماً أو أصغر من ذلك الذى تحتله فى « الواقع » . وعلاوة على ذلك قد يقوم العرض المسرحى على إفتراض أن الشخصيات على خشبة المسرح تدرك أن الجمهور موجود ، إذا وجه الممثلون ــ على سبيل

المثال ــ حديثهم إلى الجمهور مباشرة ، وبالتالى يكون هناك افتراض مسبق باستمرارية الفضاء القائم بينهم ، أو فى المقابل ، قد يفترض أن الشخصيات على خشبة المسرح لا تعى أن الفضاء الذى يحتله الجمهور موجود على الاطلاق .

أما الفضاء الذى يقع فيه الحدث فى السينما والتليفزيون الذى ــ ما هو إلا صور فوتوغرافية « للفضاء الحقيقى » فانه يكون دائماً مساوياً فى الامتداد للمشاهد أو المناظر الطبعية أو الناس الذين يظهرون فيه ، وهو قابل للإمتداد المطلق ، فإطار الشاشة هو فتحة يمكن للمخرج أو المصور أن يوجه المتفرج من خلالها إلى التجول بالقدر المطلوب .

وفى المسرح فإن خشبة المسرح وهى المنصة التى يقع فوقها الحدث ، سواء كانت مؤطرة أم لا ، لابد أن تكون صالحة لعدة أماكن محتملة ، ويمكنها أن تعرض مواقع الأحداث التى تساويها فى أبعادها الحقيقية أو التى تكون أكبر منها إلى مالا نهاية . والفضاءات أو الأماكن التى يمكن فى الواقع أن تبعد عن بعضها أميالاً ، يفترض أن تظهر على خشبة المسرح متزامنة فى نفس الوقت ، أو يلى بعضها بعضاً خلال ثوان ، مادام الكتاب والمخرجون المعاصرون قد تجاهلوا إلى حد بعيد ، القواعد الأرسطية الخاصة بوحدة المكان .

وبالمثل ، تحرر الزمن الدرامى من أية قيود ، فيمكن أن يُختزل أو يمتد ويُعجل أو يبُطأ ، بل يمكن فى حدود أن يتجاوز الطبيعة اللا إنعكاسية للبعد الزمنى ، بينما « الزمن الواقعى » أحادى الاتجاه ولا يتكرر مرة أخرى .

ومن المسلم به أن العرض الدرامى مادام قد بدأ ، فلا مناص من أن يتابع طريقة المحدد سلفاً عبر الزمن إلى نهايته المحددة . إلا أنه يمكن أن يبدأ من جديد فى ليلة أخرى . وفى حالة الأشكال الدرامية التى يمكن إعادة إنتاجها آلياً ــ دراما السينما والڤيديو ــ تتضح على وجه الخصوص ، خاصية تسلسل اللحظات المثبتة تماماً بنظام خاص ، والتى يمكن إعادة عرضها إلى مالا نهاية ، مع أن الدراما الحية تتسم بالكثير من نفس الخصائص .

وفى سياق ذلك التسلسل الزمنى نفسه، يمكن تمثيل الزمن بطرق مختلفة :

فقد يستغرق إستمرار الأحداث على المسرح أو الشاشة ، نفس المدة التى يستغرقها فى الواقع ، وبالتالى تقع الأحداث فى زمن « طبيعى » .

كما يمكن إختزال الزمن الدرامى ، بحيث تظهر الحوادث فى التتابع الدرامى وكأنها تحدث على نحو أسرع مما يحدث فى الطبيعة ، ففى خلال سلسل من المشاهد تستغرق عشرة دقائق مثلاً ، يمكن أن تمثل الأحداث التى قد تستغرق فى الواقع ساعتين وبالمثل يمكن إبطاء سرعة الأحداث (يحدث هذا فى السينما عندما يعرض حدث عنيف ، مشاجرة أو قتل مثلاً ، بالحركة البطيئة . Slow motion ، أو كما يحدث حقاً على خشبة المسرح ، عندما يبطئ الزمن فى مشهد حلم مثلاً) .

أو ثالثاً ، قد تقدم سلسلة من الأحداث فى زمن « طبيعى » أو مختزل ، ولكن تفصل بينها فجوات من الأيام أو الشهور أو حتى السنين .

وعلاوة على ذلك ، قد تنتهك الخطة الزمنية Time-scheme للعرض الدرامى — حركة الزمن الصارمة المحتومة إلى الأيام : إذ يمكن أن تعرض الأحداث بدون التسلسل الزمنى الذى قد تتبعه بطبيعة الحال ، حتى فى عالم متخيل ، وفى الدراما كما فى الرواية قد تكون هناك استرجاعات Flashbacks أو تقديمات Flashforwards ، كما يمكن أن تسير الأحداث بترتيب معكوس ، كما فى مسرحية هارولد بنتر (خيانة) Betrayal (كمسرحية وفيلم) التى تبدأ باظهارنا على المحبين فى نهاية علاقتهما ، وتتابع تطورها فى عودة إلى بداياتها .

وقد يعاد نفس المدى الزمنى مرة تلو الأخرى من وجهات نظر مختلفة ، كما فى ثلاثية ألان ايكبورن A. Ayckbourn (الفتوحات النورمانية) The Norman Conquesys ، أو الفيلم اليابانى العظيم (راشومون) . ان الزمن طيع جداً فى عالم الدراما الخيالى . والقول بأن هذه المسائل المتعلقة بالزمان والمكان الدراميين أساسية ، يرجع إلى أن أرسطو قد كرس بالفعل اهتماماً خاصاً فى كتابه (الشعر) بهذه النقطة : فالاعتبارات

الخاصة بمعالجة الزمان والمكان قد لعبت دائماً دوراً هاماً فى نظريات الدراما وقواعدها وجمالياتها المختلفة .

إن الزمان والمكان الدراميين هما المحوران اللذان تتكشف من خلالهما نظم العلامات الدرامية أمام الجمهور .

الفصل الثالث



علامات الدراما

الأيقونة ، المؤشر ، الرمز

١ ــ تفرق السيميوطيقا المعاصرة ، التى وضع بيرس خطوطها الأولية وطورها وقننها السيميوطيقيون المعاصرون أمثال رولان بارت وأمبرتو ايكو وإريكا فيشر ليشته وباتريس باڤيس ــ بين ثلاثة أنواع أساسية من العلامات .

وأبسط أنواع العلامة هو ذلك الذى يتم ادراكه فوراً ، لأنه يمثل ما يدل عليه بوساطة صورة مباشرة لذلك الشئ ، لذلك يسمى بالكلمة اليونانية الدالة على « الصورة » ــ Icon .. الأيقونة .

إن الصور pictures قد تكون واقعية وفوتوغرافية أو ذات اسلوب رفيع جداً ، فالحمامات الصغيرة ، وكؤوس الخمر والأسرّة فى دليل السائح ، والأشخاص المرسومين بجونلة أو بنطلون على أبواب دورات المياه ، كلها صور مرسومة أو فوتوغرافية لشخصيات تخبرنا عن شكلها ؛ انها كلها علامات أيقونية واضحة . وبطبيعة الحال فالعلامات الأيقونية منتشرة انتشاراً واسعاً ، فان مجمل الأشكال الفنية فى التصوير التمثيلى ، والنحت ، والتصوير الفوتوغرافى يمكن اعتبارها نظماً للعلامات الأيقونية . لكن ليست كل الايقونات بصرية . فصوت نفير سيارة فى مسرحية هو أيقونة لصوت نفير سيارة .

إن العرض الدرامى بأكمله هو أيقونى أساساً ، فكل لحظة من لحظات الحدث الدرامى هى علامة بصرية وسمعية مباشرة للواقع الخيالى أو بالأحرى المعاد انتاجه. وتلك الأنواع الأخرى من العلامات التى توجد فى عرض درامى تعمل فى اطار هذه المحاكاة الأيقونية الأساسية. فكلمات الحوار، وايماءات الممثلين ـــ علامات من نوع مختلف ، لكنها توجد ضمن العرض الدرامى فى سياق اعادة انتاج أيقونية لاستخدامها فى « الواقع » الذى تتسم « محاكاته ».

أما الايماءات التى نستخدمها فى حياتنا الواقعية ، والتى يحاكيها الممثلون فإنها تنتمى إلى فئة أخرى من العلامات ، وهى العلامات التى تشير إلى شئ ما ، مثل الأسهم فى لافتات المرور ، أو الحركة التى أقوم بها عندما يسألنى شخص ما « أين هو ؟ » وأشير بأصبعى فى اتجاه الشخص المعنى . هذه تسمى علامات « مؤشرية » Index أو (عندما يكون الاشتقاق من الكلمة اليونانية التى تعنى الإظهار) Deictic . هذه العلامات تستمد معناها من علاقة تجاور مع الشئ الذى تصوره . والضمائر الشخصية مثل « أنت » أو « هو » هى علامات اظهارية أو مؤشرية ، إذ أننا نعرف من المعنى فقط اذا كانت الكلمة مصحوبة بايماءة ، أو تلمح بوضوح إلى إسم معين سبق ذكره . ومن الجلى أن هذا النوع من العلامات يلعب دوراً هاماً فى العرض الدرامى .

والفئة الرئيسية الثالثة من العلامات تشمل تلك العلامات التى لا ترتبط ـــ بخلاف العلامات المؤشرية والأيقونية ـــ بعلاقة عضوية يمكن ادراكها فوراً مع مدلولاتها signifieds . وتسمى هذه الفئة من العلامات « رموز » symbols . ويُستمد معنى العلامات الرمزية كلية من التراث ـــ إجماع على أن الأصوات D,O,G (كلب) مثلاً تُفهم على أنها تشير إلى نوع معين من الحيوان . وأولئك الأشخاص الذين يحيطون علما بهذا التراث أو الإجماع ـــ وهم فى هذه الحالة المتحدثين بالانجليزية ـــ سيمكنهم هم وحدهم أن يفهموا معنى الربط الاعتباطى Arbitrary بين الأصوات أو الحروف . ويتكون معظم حديثنا من علامات رمزية اعتباطية من هذا النوع . لكن هناك علامات رمزية كثيرة أخرى تتمثل فى الايماءات ، وتقاليد الأزياء .. إلخ .

إذن فالمؤشر ، والأيقونة ، والرمز — هى الأنواع الرئيسية الثلاثة التى يميز بينها السيميوطيقيون .

ان العلامات بمعناها المعتاد هى أدوات تستخدم إرادياً لتقيم تواصلًا ، أدوات يقصد من خلالها شخص أو عدد من الأشخاص إلى توصيل معنى أو رسالة إلى شخص آخر . فاذا رسم أحد الأشخاص صورة لمنظر طبيعى ، فهو يقصد بوضوح أن يُطلع جمهوره على شكل هذا المنظر الطبيعى . والأصبع المشير ، والسهم على لافتة الطريق تستخدم عن وعى لتشير إلى متلقى الرسالة فى اتجاه بعينه. وكل العلامات الرمزية تقوم على اتفاقات قصدية بين مستخدميها .

إلا أنه هناك أيضاً أمثلة « للمعنى » الذى يفهمه شخص ما ، حتى لو لم يكن هناك شخص يعمد إلى توصيل رسالة أو معنى ، كالأحداث أو الظواهر التى تفسر على أنها تعنى شيئاً دونما أى قصد متعمد للاتصال الذى يتم الانخراط فيه. فقد أفسر أنا منظر الأوراق المتساقطة فى الخريف ، كعلامة على أن الشتاء على الأبواب ، أو حتى كإعلان عن ذبول الشباب أو الحياة ، أو إذا أحمر وجه شخص ما كنت أحدثه بغتة ، فقد أعتبر هذا علامة على أنه يشعر بالحرج ، وهو شئ لا يقصد هو أن يظهره لى على الاطلاق . ومن ثم فإن كل حدث ، أى شئ أيا كان فى العالم يمكن أن يصبح علامة بالنسبة لشخص يدركه. اننا نتحدث عن كتاب الطبيعة التى نستطيع جميعاً قراءته.

هذه العلامات التى توجد فى كل مكان وزمان والتى لا تصدر بوعى عن مرسلها ، لكن يمكن لمن « يقرأونها » أن تدركوا انها ذات معنى — هى ما يسميها أمبرتو إيكو فى كتابه (نظرية السيميوطيقا) Theory of semiotics ، العلامات الطبيعية (الدخان المتصاعد يمكن قراءته كعلامة على الحريق) . والعلامات اللا قصدية (الأفعال أو الايماءات الانسانية التلقائية واللا ارادية التى « تفضح » الانفعالات المكبوتة ، ويمكن قراءتها بواسطة مراقب) [1] لكونها ليست علامات قصدية وبالتالى لا يمكن تحليلها إلى « لغة » أو « نظام » فان السيميوطيقا التقليدية فى معظمها تعتبر هذه الفئة من العلامات « اللا ارادية » خارج مجالها الدقيق .

وتكتسب هذه الفئة من العلامات « الطبيعية » الموجودة فى العالم الواقعى دون أن يقوم أحد بتوليدها عمداً ، أو يقصد إلى توصيل رسالة ــ أهمية خاصة فى الدراما ، فالاضواء الخافتة على خشبة المسرح ، ولقطة الشمس الغاربة على الشاشة ، يستخدمها المخرج عن عمد ليخبر الجمهور بأن الليل يوشك أن يرخى سدوله. ان التمثيل representation المحاكى للسماء الداكنة أصبح علامة أيقونية للمساء . ومن ثم فإن العلامات الطبيعية التى ليس ثمة منشئ محسوس لرسالتها ، تصبح فى العرض الدرامى عن عمد « ايقونات » مصنوعة . ومع ذلك فقد تكتسب هذه الأيقونات بدورها وظائف « رمزية » ، فالسماء الداكنة على خشبة المسرح يمكن أن يستخدمها المخرج كعلامة رمزية على نهاية قصة حب ، أو على الموت .

ويمكن وصف فن التمثيل بأنه الفن الذى يهتم إلى حد بعيد بالاستخدام « الأيقونى » القصدى للعلامات أو الرموز Symptoms « اللا قصدية » و« اللا إرادية » . إن ممثلاً يعمد إلى الاحمرار خجلاً على خشبة المسرح يولد صورة ــ علامة أيقونية ــ لشخص يكشف طوعاً أو كرهاً ، عن هذه الامارة اللا إرادية للشعور بالحرج . وفى حقيقة الأمر ، فانه جانب من جوانب حرفة التمثيل أن تكون قادراً على الاحمرار خجلاً وعلى الضحك والبكاء إرادياً .

ومع ذلك ، فإن العامل المعقد الذى ينطوى على مفارقة مدهشة هنا هى أنه بينما يولِّد الممثلون هذه العلامات قصدياً ، بمحاكاة حالات مثل الاجهاش المفاجئ بالبكاء ، والشحوب من جراء الخوف .. الخ ، فانه يحدث أيضاً أن الممثلين أنفسهم لا يعرضون هذه العلامات غالباً بقصد واع ، وإنما لا إرادياً وتلقائياً بمجرد استخدام خيالهم فى توليد الحالات النفسية المعنية ، حتى أنهم يشرعون بأنفسهم فى الاحمرار أو الارتعاش أو البكاء ببساطة دون أى جهد عامد من قبلهم لعرض هذه الإمارات المعينة .

والعلامات « اللا قصدية » الموجودة فى العالم الواقعى تصبح فى العرض

الدرامى تمثيلات « أيقونية » قصدية للخوف والشعور بالحرج .. إلخ . رغم أن عنصر التدلال Semiosis اللا إرادى سيدخل حتماً فى أى عرض درامى ، حيث تستخدم أشياء « واقعية » ، وقبل كل شئ بشر حقيقيين . ويرجع ذلك جزئياً إلى أن الممثلين أنفسهم قد لا يسيطرون تماماً على ما يصدر عنهم من تعبيرات وإيماءات .. (إلخ) ، وجزئياً لأن الأشياء المادية الموجودة على خشبة المسرح أو على الشاشة قد تضم دوالاً Signifiers لم يقصد فنانو العرض (المصمم ، المخرج) أن يدركها المتفرج . قد يكون أحد الممثلين غير مناسب لدوره mis-cast ، ومن ثم فان قد يوحى بجوانب تتعارض مع مقاصد المؤلف أو المخرج . فقد لا يكون الممثل وسيماً وقد لا تكون الممثلة جميلة بما فيه الكفاية . أو قد ترتدى شخصية فى مسرحية أو فيلم تاريخى مثلاً — طرازاً من الأحذية يشير — بالنسبة لفرد من الجمهور خبير يمثل هذه الأمور — إلى العصر التاريخى الخطأ . أو قد تستخدم الشخصيات ، فى مسرحية تاريخية أو فيلم تاريخى — كما يحدث مراراً — لغة ليست هى لغة العصر ، على نحو يتضح لأولئك الذين لديهم الحساسية للتمييز بين ظلال الفرق بين اللغات . ونحن جميعاً نعرف مثال القطة التى تتسلل عرضاً إلى خشبة المسرح ..

ان هذا الظل من عدم اليقين وعدم الدقة الذى ينبثق من حضور العلامات اللا إرادية واللا قصدية — يؤكد الوضع الشديد الخصوصية للعرض الدرامى كموضوع سيميوطيقى . فمعظم العلامات الأيقونية المستخدمة فى مجالات أخرى هى مصنوعة عن عمد ويمكن فهمها أو تفسيرها ببساطة (أو تحل شفرتها . كما تقول السيميوطيقا برطانتها) بوساطة هؤلاء المعنيين بهذه العلامات . إن لوحة لحصان سيقرؤها الجميع وفى أحيان مختلفة على أنها تمثل حصاناً . بل أن لوحة تجريدية ستفهم كصورة غامضة على نحو متعمد ، أو كتعبير عن الشكل واللون النقيين pure . وعلاوة على ذلك ، يمكن أن تكون العلامات الأيقونية تمثيلات مبسطة جداً للأشياء التى تدل عليها ، ومن ثم تركز على معنى واحد . فالسيدة المرسومة على باب حمام السيدات بعيدة الشبه عن سيدة حقيقية ، فهى رمز عالى التجريد يقوم على العرف ، ويخبرنا بطريقة

مباشرة بأن هذا الشكل يرتدى جونلة بينما الشكل المضاد يرتدى سروالاً . وهناك من يقول بأننا نتعرف على هذه الصور لأننا قد تعلمنا قراءتها ، وأن هذه الصور صور عرفية ، تكاد تشبه الحروف الهيروغليفية أو الصينية (التى يمثل كل منها شيئاً أو فكرة) التى ترسم الحد الفاصل بين نوعى العلامة : الأيقونية والرمزية .

ومع ذلك فليس هناك تجريد فى الدراما فيما يتعلق بالشخصيات الانسانية ، فهناك امرأة تظهر وهى سيدة حقيقية تماماً تعرض علينا باعتبارها أيقونة لسيدة خيالية . والمخرج الذى يعرض علينا ممثلة تصور جولييت أو أوفيليا فانه يقول لنا هذا ما كانت تبدو عليه جولييت أو أوفيليا . إن الأيقونة هنا على الأقل تهدف إلى الايحاء بهوية مكتملة فى هيئة تقع بين « الدال » (الممثلة) و« المدلول » (الشخصية الخيالية) .

ويصدق الشئ نفسه على العديد من الأشياء التى نراها على خشبة المسرح ، بل انه يصدق أكثر بالنسبة للعالم المصور فى الواقعية الفوتوغرافية للدراما السينمائية أو التليفزيونية .

ومع ذلك فهناك تمييز حاسم جداً يجب إجراؤه بين التجسيد المادى المحتوم للانسان الفرد وبين نزوع العديد من العلامات الأيقونية المستخدمة فى الدراما إلى المزيد من التجريد ، فالأشياء عالية التجريد يمكن أن تقترب من وضع الايديوجرامات Ideograms (وحدة كتابية فى بعض اللغات كالصينية والهيروغليفية تمثل شيئاً أو فكرة) مثلما يحدث عندما يوحى مجرد إطار بوجود باب ، على خشبة المسرح ، أو يوحى ثلاثة جنود بجيش ، أو يستبدل بكوب الماء ايماء الشرب فحسب ، أو على شاشة السينما تستخدم لقطة لبرج « بيج بن » ، أو ناطحة سحاب مانهاتن كاختزال لإنتقال الحدث إلى لندن أو نيويورك .

ان الشكل الانسانى وايماءاته هو المنبع الأكثر فعالية فى الايحاء على خشبة المسرح ، إلى الحد الذى قد يوحى ممثل واحد يتحدث إلى الفراغ ــ فى معينة لشخصية واحدة ــ بوجود مخاطب ثان غير موجود .

٢ ــ إن أنواع العلامة التى ناقشناها ــ الأيقونة والمؤشر والرمز ، شأنها شأن العلامات الأيقونية « اللا إرادية » (الطبيعية أو اللا قصدية) التى ليس لها منشئ عامد ، تتجمع فى العرض الدرامى فى عدة نظم علامات أو « لغات » مختلفة لكل منها « نحوه » و« صرفه » الخاص به (رغم أن التشبيه باللغات اللفظية لابد أن يعامل دائماً بحذر ، إذ أن لكل نظام علامات حدوده الخاصة) .

وعلى سبيل المثال هناك « لغة » من الايماءات . بعض ايماءاتنا « مؤشرى » مثل الأصبع المشيرة ، والنظرات الخائفة ، وبعضها الآخر « أيقونى » ، فنحن جميعاً ندرك فوراً معنى العناق أو انفجار الغضب .. إلخ ، والبعض الثالث « رمزى » ففى المسرح الشرقى قد يكون لأدنى حركة للأصبع ــ معنى محدد تعلم المتفرجون ، من خلال التراث الممتد فى الزمان ، أن يفسروه ويفهموه . وفى عصور معينة للدراما الغربية كانت هناك أيضاً بعض الايماءات الشكلية الرمزية . ففى ميلودراما القرن التاسع عشر مثلاً ، صارت ادارة الوجه بعيداً وخفض الرأس رمزاً للحزن ــ هنا تحول التمثيل الأيقونى لما يحدث لشخص ما أصابه الحزن فجأة ، إلى شكل وطقس ، وصار ايماءة رمزية عرفية . وهناك الكثير من نظم العلامات هذه التى تعمل متزامنة فى العرض الدرامى ، أكثر بكثير مما فى أى شكل فنى آخر .

مع ذلك فقد نتساءل : ماهو الغرض من تحليل أنماط العلامات ونظم العلامات ؟ وما هى الفوائد التى تعود على المتفرجين والنقاد والمؤدين من ذلك ؟ لماذا يتعين علينا أن نسعى لمعرفة أنواع العلامات ونظم العلامات التى توجد فى عرض معين وكيفية تفاعلها ، وإتحادها وتناقض بعضها مع بعض جدلياً ؟

ويبدو لى أن أبسط إجابة هى أن هذا هو المدخل الأكثر عملية وواقعية إلى فعل الاتصال الذى يقصد كل عرض درامى إلى إقامته ، فعن طريق تحليل العلامات ونظم العلامات والتفاعلات الحادثة فيما بينها وعلى الأقل ، التى تؤثر بقوة على مدارك المتلقين ــ الجمهور ــ لابد أن نتوصل إلى الأساس الأشد واقعية وصلابة الذى نبنى عليه فهماً واضحاً لما يقع فعلاً فى حدث فنى كمسرحية أو فيلم ، أساس أقل خيالية

وتجريداً بكثير من التحليلات السيكولوجية للشخصيات أو الايحاءات الفلسفية . هذه النواحى السيكولوجية والفلسفية متضمنة دائماً وتستحق التوسع فيها ولكن فقط بعد ارساء حجر الأساس لما يحدث فعلًا على خشبة المسرح أو الشاشة .

وبالنسبة لأولئك المسئولين عن صناعة العرض الدرامى ، لابد أن المعرفة بما يمكن أن تدل عليه وما يجب أن تدل عليه كل ايماءة ونظرة وتفصيلة من تفاصيل تصميم المنظر وماكياج الوجه وكل عناصر « توليد المعنى » « Meaning-producing » المختلفة المتعددة ، وكيف تتفاعل وتندمج ــ هى معرفة ذات أهمية قصوى . فانه من الواضح أنه يتعين على كل من المساهمين فى الاخراج (المخرج والمصمم والممثلين ومصمم الإضاءة ومؤلف الموسيقى) أن يكون خبيراً فى مجاله الخاص ، سواء كانت معرفته نظرية أو حدسية ــ عملية فحسب ، ولكن يبدو واضحاً أن منهجاً للتحليل الدقيق لما يحدث بالفعل فى العرض ، والطريقة التى تعمل وفقاً لها العناصر المنفردة والتى عنها ينشأ « المعنى » الكلى للعرض ــ هو بالضرورة منهج قيم .

ولابد أن معرفة طريقة عمل علامة معينة ، ونوعها ، وكيف تنسجم مع التأثير النهائى الكلى المرغوب . هى معرفة مفيدة بالتأكيد ، فعندما تظلم خشبة المسرح فى لحظة معينة ، هل سيميل المتفرجون[1] إلى تفسير ذلك كصورة « ايقونية » لضوء النهار الذى يغيب فى المساء ، أم سيرونه كعلامة رمزية على أن موقف الشخصية الرئيسية يزداد كآبة ، أو ربما كليهما فى الوقت نفسه : ان هبوط الليل يتحول إلى رمز للمأساة أو المحنة . ومن ثم فإن المعرفة « بنحو » و« صرف » التفاعل بين العلامات ونظم العلامات المختلفة لابد أن يساعد المخرج على بلوغ درجة عالية من الوثوق فى أنه سيوصل فعلًا المعنى الذى يقصده ، إلى معظم المتفرجين على الأقل .

وبالمثل فان الوعى الواضح بالطريقة التى يعمل بها العرض ، وكيف يمكن أن يفشل ولماذا ، على أساس تحليل لجميع الوسائل التى يوظفها صانعو العرض ــ سيسهم مساهمة كبيرة فى المناقشة النقدية للعرض الدرامى . ويجب أن يكون

المدخل السيميوطيقى قادراً على تجنب الانطباعية المجردة التى تكتنف كثيراً من النقد الدرامى الذى يكتبه كل من محررى الصحف اليومية والأكاديميين .

وبالنسبة للمتفرج قد يجادل البعض بأنه يتعين عليه فقط أن يجلس فى مقعده ويدع العرض يقوم بعمله . وهذه النظرة شائعة ، إلا أنها بالتأكيد تقوم على فكرة ساذجة نوعاً ما عن ماهية الفن ، وكيف يخلق تأثيراته . ان الفن كله ، وفن الدراما بوجه خاص ، كثيراً ما يقوم على تقاليد مشتركة بين الفنان وجمهوره ومن ثم ينبغى أن تغدو هذه التقاليد مهارة مكتسبة يتم تعلمها فى نهاية الأمر . إن قدراً كبيراً من هذه العملية يتم ببساطة وبتلقائية تقريباً من خلال التعرض الطويل والثابت للتقاليد السائدة . لكن الثقافة الحقيقية والقدرة على اكتساب أكبر قدر من المتعة والاستنارة والتجربة الروحية من الفن تعتمد فعلًا على شكل من أشكال الخبرة . ولابد أن تشتمل الخبرة الفنية من أى نوع ، سواء بالخمور أو باللوحات الفنية أو بطبيعة الحال بالعرض الدرامى أيضاً ، على قدر كبير من البراعة والثقافة من التجربة التى تم تعلمها .

ان المتفرج فى مباراة لكرة القدم أو الكريكيت أو البيسبول يحصل على الاثارة والمتعة القصوى فقط فى حالة معرفته بالقواعد المنظمة لهذه اللعبات ، والنقاط الدقيقة فى الاستراتيجية وتكنيك اللعب وآلياته . وكى تحصل على أقصى قدر من المتعة وربما بعض الأفكار الراقية التى يمكن للدراما أو أن تعطيها ، فإن المعرفة بأساليب العرض المسرحى وتقاليده والنقاط الدقيقة فيه ، أو حركات الكاميرا والمونتاج فى السينما والتليفزيون ، وبايجاز فإن درجة عالية من الثقافة لابد أن تكون مفيدة بنفس الدرجة .

وفى حين يبدو إختزال سيميوطيقا العرض إلى « علم دقيق » ـــ مشروعاً مفرطاً فى الطموح (علم قادر على إنتاج سجل دقيق بالدوال التى تعمل فى أية لحظة معينة من عرض ما ، ونسبة « معناها » الدقيق إليها) فإن المدخل السيميوطيقى لابد مع ذلك أن يثبت أنه مفيد وعملى ، وأنه منهج جدير بالاهتمام فى سبيل بناء فهم للكيفية

التى ينشأ بها العرض الدرامى ومكوناته الأولية ومعناه الأساسى ـ الذى يطلق عليه بريشت Brecht إسم الحدوته Fable ـ كيف ينشأ ويتبلور من خلال تفاعل وتجمع يائر نظم العلامات المختلفة الموجودة والفاعلة فى سياق العرض ككل .

الفصل الرابع

علامات الدراما

الإطار

وضع تاديوش كوفزان Tadeusz Kowzan فى كتابه الهام (الأدب والفرجة) [١] قائمة تضم ثلاثة عشر نظاماً من نظم العلامات التى تشارك فى العرض المسرحى (تنطبق كلها على الوسائط الدرامية البصرية الأخرى) وهى : ١ ــ الكلمات ٢ ــ إلقاء النص ٣ ــ تعبير الوجه ٤ ــ الايماء ٥ ــ حركة الممثل فى الفضاء الدرامى ٦ ــ الماكياج ٧ ــ تصفيف الشعر ٨ ــ الأزياء ٩ ــ الأكسسوار ١٠ ــ المناظر ١١ ــ الاضاءة ١٢ ــ الموسيقى ١٣ ــ المؤثرات الصوتية .[٢]

ويذكر كوفزان أن النظامين الأولين من نظم العلامات هذه يشيران إلى النص ، والثلاثة التاليين (٣ ــ ٥) تشير إلى الاستخدام التعبيرى لجسد الممثل ، أما النظم الثلاثة التالية (٦ ــ ٨) فتشير إلى المظهر الخارجى للمثل ، والنظم من ٩ إلى ١١ تتعلق ببصريات خشبة المسرح ، أما آخر نظامين فهما يشيران إلى الصوت ــ خمس مجموعات من نظم العلامات ، تتعلق المجموعات الثلاث الأولى منها (١ ــ ٨) بالممثل .[٣]

وتتضمن هذه القائمة حذفاً بقدر ما تتضمن إضافات محيرة ، حتى لو كانت مجرد حصر لمولدات المعنى الأولية المشتركة بين كل الوسائط الدرامية . ولأذكر مثالاً

واحداً فقط : لماذا يتعين أن يكون تصفيف شعر الممثل نظاماً منفصلاً ولا يعد واحداً من جوانب الماكياچ وحسب ؟ وهل يعد الشارب المصطنع جزءاً من تصفيف الشعر أم من الماكياچ ؟ أن الحدود الفاصلة بين معظم نظم العلامات المستخدمة فى هى حدود مائعة ، ولكن فى هذه الحالة يبدو أن ثمة أهمية ضئيلة لرسم حدود كهذه على الاطلاق . ومن ناحية أخرى ، تتضمن قائمة كوفزان بعض الحذف المحير .

وعندما نبدأ فى صياغة قائمة بديلة لنظم العلامات الأولية ، يجب أن نبدأ بمجموعة من نظم العلامات التى أغفلها كوفزان وهى : المؤشرات التمهيدية والتأطيرية .

لكى تعمل العلامة كعلامة ، يتعين قبل كل شئ أن تدرك بوصفها علامة ، أن تميز كعلامة . إن اطار الصورة ، والعمود الذى يحمل لافتة المرور فى الشارع ، وفعل تركيز البصر على الشخص الذى يوجه إليه الكلام .. هى أساس كل اتصال . وفى حالة الدراما يلعب بشكل الفضاء المسرحى ، و« عبير » و« جو » المسرح أو السينما أو غياب هذه العوامل المتعلقة بالجو بالفعل فى حالة التليفزيون ـــ دوراً حيوياً فى التأثير والمعنى الكلى للحدث الدرامى بالنسبة للمتفرج .

وهناك فارق شاسع بين الاحساس بالمناسبة Occasion (ومن ثم أهمية دلالة ما يعرض) الذى يخلقه مسرح فخم ملئ بالناس فى ثياب السهرة من ناحية ، والطبيعة الشعبية للسينما وقد امتلأت برائحة « الفشار » أو غياب الاحساس بالمناسبة والطبيعة الاتفاقية التى يتم بها تلقى الفيلم فى المنزل على شاشة صغيرة محاطة بركام الأشياء التى إعتادها المشاهد .

ومشاهدة الدراما داخل الانماط المختلفة للمعمار المسرحى بدءاً من البروسينيوم المقوس الشكل إلى المسرح الدائرى ، أو على أنواع مختلفة من شاشات السينما (صغيرة ، كبيرة ، سينيراما) ، أو فى أجهزة استقبال تليفزيونية ـــ لابد أن تغير من طبيعة تأثيرها على نحو محسوس . وليس ثمة تحليل لمنشأ المعنى يمكن أن يتجاهل هذا الجانب الأساسى .

إن خشبة المسرح أو شاشة السينما فى حد ذاتها هى التى تعمل كمولد أولى للمعنى . فمنها بدا الشئ أو الحدث تافهاً فى « عالم الواقع » فانه بمجرد إدراكه على أو فى السينما أو شاشة التليفزيون — يرقى على الفور إلى مستوى العلامة . ومع ذلك فإن خشبة المسرح أو الشاشة نفسها والمبنى أو المكان الذى تقع فيه يؤثر بقوة على توقعات الجمهور وطريقة قراءته للعلامات التى يبثها العرض إليه . فإن أداء مسرحية من مسرحيات الأسرار فى كنيسة ، سيكون له معنى مختلف عن ذلك الذى ينشأ إن كان نفس العرض يؤدى فى كباريه (وعندها قد يعتبره بعض المتفرجين محاكاة هزلية) . ونفس الفيلم سيكون له تأثيرات متباينة فى سينما راقية ، أو قاعة عرض حقيرة ، أو تليفزيون ضيق الحجم .

ويجدر بنا ألا ننسى الوسائل التأطيرية الاضافية المختلفة والمتعددة والتى نميل دائماً إلى تجاهلها ، لأنها مألوفة للغاية لدرجة أنها قد أصبحت غير مرئية تماماً كساعى البريد فى قصة تشسترتون (الأب براون) . وهذه الوسائل تشمل — قبل كل شئ — **العنوان والوصف النوعى للقطعة الدرامية** : « كوميديا فى ٣ فصول » أو « فيلم رعاة بقر » — وهو ما يضبط الحالة الشعورية ومستوى التوقع فى (جماليات استجابة الجمهور) بالمصطلح الألمانى Rezeptionsaethetik (جماليات التلقى) . ان بعض هذه الاشارات الأولية إلى الحالة الشعورية التى يرى العرض فى إطارها سوف تصل إلى المتفرج المسرحى من خلال **اللافتات المضيئة على واجهة المسرح** (التى تتضمن أسماء النجوم الذين يثيرون التوقع إلى حد بعيد) أو من خلال **برنامج العرض** الذى يعطى للمتفرج عندما يدخل المسرح بل حتى قبل ذلك يمكن أن تشكل توقعات المتفرج الدعاية للعرض فى الصحف والآراء التى يبديها الأصدقاء الذين شاهدوا المسرحية من قبل . ومن خلال المقالات النقدية — الأكثر تأثيراً بين هذه الوسائل — عن المسرحية والتى قد يكون المتفرج طالعها . أما فى السينما فهى تتضمن هذه الوسائل جميعها بالاضافة إلى الأفيشات الدعائية والمقدمات ، بالاضافة إلى مشهد العناوين الافتتاحى . وفى التليفزيون تتضمن اللقطات التى تعرض قبل

العناوين « مشهيات » من الدراما تأتى لاحقاً ، بالاضافة إلى لقطات العناوين المدروسة بعناية والتى تعد فى حد ذاتها ذات أهمية حاسمة فى وسيط تلعب فيه التقنية التى تكتسب الفقرات بوساطتها أهمية وسط سيل لا ينتهى من البرامج والمواد التجارية — دوراً أساسياً ليس فقط فى تشكيل مزاج التلقى الخاص بالمتفرجين ، بل فى إغرائهم بمشاهدة العرض .

إن المستوى الذى تتحدد عنده التوقعات فى البداية له تأثير حاسم على الطريقة التى يفهم بها « معنى » الدوال المفردة وأيضاً المعنى الكلى للعرض . وهذه الوسائل التمهيدية أو التأطيرية تنتمى إلى نظام أعلى للعلامات بالقياس إلى أى دوال مفرده ، إذ أنها تضبط الحالة المزاجية الأولية ، أى المستوى الذى يتم عنده « حل شفرة » decoding العلامات الأخرى كلها ، والتى يمكن مقارنتها « بمفاتيح » المدونة الموسيقية .

وفى بعض عصور تاريخ الدراما ، حين كانت اعلانات الصحف والمقالات والحروف المضاءة بالنيون أعلا المدخل ، وبرنامج العرض أو مقدمة الفيلم السينمائى ، وسائل غير متاحة بعد ، كان البرولوج يقوم بأداء هذه الوظيفة السيميوطيقية ذات الأهمية الشديدة . ذلك البرولوج هو الذى كان يشكل المنظر ومستوى التوقع ، وكذلك كان الايبيلوج (أو الخاتمة) الذى يكمل الاطار ، ويضيف بعض التوضيح لما جرى من أحداث ماضية و هذا التوضيح الذى كان يؤثر دون شك على البقية الباقية من رسالة المسرحية فى ذاكرة الجمهور .

لقد بدأ كوفزان قائمة نظم العلامات المسرحية بالكلمات أو النص الذى ينطقه الممثلون . ويبدو هذا كأثر ناجم عن وجهة النظر التى ترى بأن العامل الأولى فى الدراما هو النص . ومع ذلك فهناك دراما بلا كلمات : المايم والسينما الصامتة والباليه . ولذا فقد يبدو منطقياً أكثر أن نبدأ قائمة نظم العلامات المستخدمة فى العرض . بالمركز الذى تتمحور حوله الدراما المؤداه . وهو الممثل .

الفصل الخامس

علامات الدراما

الممثل

١ ــ (الممثل هو العلامة الأيقونية الأولى ، فهو إنسان حقيقى أصبح علامة لإنسان) .

يستشهد أمبرتوايكو U.ECO فى مقالته الذكية والمثيرة فى موضوع « سيميوطيقا العرض المسرحى » [١] الذى يضع فيه الخطوط العريضة لمشكلات هذا الفرع العلمى ، قبل أن يتجاهل ــ بلباقة . تحديدها ، بتأملات سى . إس . بيرس بخصوص حالة يصبح فيها إنسان علامة : وهو رجل مخمور يقف على منصة خارج قاعة اجتماعات لجيش الخلاص ، معروضاً لتوضيح مضار تعاطى الخمر .

ويشير ايكو إلى أن العلامة طبقاً لتعريف بيرس هى « شئ يدل على شخص أو شئ آخر بأحد جوانبه أو بصفة فيه » ومن ثم فإن الرجل المخمور هو علامة ليس لنفسه وإنما للفئة العامة « للسكارى » . وبالتالى يمكن للعلامة أن تحل محل عبارات مثل « ها هو ذا رجل سكير » أو « كان هناك رجل سكير » أو « هناك العديد من السكارى فى هذا العالم » . لقد اختير الرجل السكير ليعمل كعلامة ، لأن بعض ملامحه (وليس أبداً كل صفاته أو سماته، إنما بعضها فقط ، الجوهرية لغرض الاظهار Ostention [وهو المصطلح السيميوطيقى للاظهار Showing]) تجعله نمطياً

Typical . وبعبارة أخرى فإن الرجل لا يعرض بصفته الشخصية ، وإنما كعينة من نوع بأكمله من البشر . وفى هذا الصدد ، يزعم ايكو بأن إختيار جيش الخلاص لهذا السكير بصفة خاصة ، إنما يشبه اختيار الكلمة الصحيحة فى صياغة جملة ، إلا أن أية كلمة هى علامة لا تشبه مرجعها referent تشابهاً مادياً ، وليست فى علاقة معه، بينما :

« السكير علامة ، لكنه علامة تتظاهر بأنها ليست كذلك ؛ فالسكير يلعب لعبة مزدوجة ، فلكى يتم تقبله كعلامة لابد أن يتم التعرف عليه كحدث زمانى مكانى حقيقى ، كإنسان حقيقى . وفى المسرح هناك « تدلال مربع » Square Semiosis . فعن طريق الكلمات يدل شئ صوتى على أشياء أخرى مصنوعة من خامة مختلفة ، أما فى الحركة المسرحية mise en scene فإننا نجد شيئاً نراه أولاً كشئ حقيقى ثم نعتبره علامة تشير مرة أخرى إلى شئ آخر (أو نوعية من الأشياء) مادته الخام المكونة له هى نفس مادة الشئ الممثِل » (٢) .

ان استخدام إيكو لنموذج بيرس مثير للغاية ، ويطرح عدداً من القضايا الهامة ، فهو يلفت النظر عرضاً إلى أهمية التأطير framing فالمنصة لا تحول فقط السكير العادى إلى علاقة ، وإنما حقيقة ان المنصة هى منبر لجيش الخلاص ، تلك الحقيقة الواضحة ، هى التى تجعل السكير ضحية إدمان الكحول « يشير بطريقة ساخرة إلى نقيضه، إذ يمجد مزايا الاعتدال » .

ولكن بالقياس إلى العرض المسرحى ، فإن مثال ايكو ناقص ويفتقر إلى بعض النقاط الجوهرية . ففى سياق درامى حقيقى ، لن يكون السكير سكيراً حقيقياً ، وإنما ممثل يحاكى سمات السكير (الأنف الأحمر ، والعيون الدامعة .. إلخ) وسوف يعى الجمهور مهارته فى ذلك ، ومن ثم فإنهم سوف يقدرون مهارته فى توليد ذلك التأثير ويصفقون له (أو يوبخونه لفشله فى هذا) بغض النظر عن إدراكهم للسكير كواحد من فئة من البشر ، وربما فهمهم للرسالة التى يمثلها كتحذير من الكحول . وعلاوة على ذلك ، لن يكون السكير فى العرض الدرامى — على الأرجح — مجرد حضور غير مسمى ، وإنما سيلعب بالتأكيد شخصية خيالية متفردة ، ومن ثم يؤدى وظيفته كعلامة

لفرد خيالى مثلما هو عضو فى فئة من الناس . إذن فالدور السيميوطيقى للممثل فى الحدث الدرامى هو أكثر تعقيداً بمراحل مما يوحى به نموذج إيكو .

إن الممثل عند ظهوره على خشبة المسرح أو شاشة السينما ، هو فى المقام الأول نفسه، ذلك الشخص « الحقيقى » الذى يكونه ، بسماته المادية وصوته وطباعه ، وهو ثانياً نفسه متحولاً ومقنعاً بملابس وماكياج وصوت منتحل ، وموقف عقلى نابع من دراسة وتقمص الشخصية الخيالية التى يلعبها . هذا هو الشخص المسرحى Stage-Figure كما أسمته مدرسة براغ ، أى الصورة المادية للشخصية . ولكن هناك ثالثاً ، وعلى قدر كبير من الأهمية ، الخيال Fiction نفسه الذى يدل عليه والذى يتولد فى النهاية فى عقل المتفرج الذى يشهد المسرحية أو الفيلم . ذلك المتفرج على سبيل المثال ، قد يلاحظ جيداً أن الممثلة ــ الشخص المسرحى ــ التى تمثل جولييت ليست على جانب كبير من الجمال أو الجاذبية ، إلا أنه وقد فهم أنها يفترض أن تكون رائعة الجمال ، سيكمل الصورة فى خياله و« يقرأ » الحدث وكأنه يرى فتاة غاية فى الجمال . وذلك الشخص الخيالى قد يوحى بمعنى إنسانى عام ، إذ يدل بدوره أيضاً مثل السكير لدى ايكو على فئة أو طبقة بأكملها من الناس .

ان هذه الحالة الشديدة التعقيد من العلاقات ، تولد جوانب الغموض والتوترات الداخلية ذات القدرة العالية على الايماء ، والرائعة من وجهة النظر الفنية .

فإن ممثلاً يلعب دور هاملت هو علامة على الشخصية الخيالية هاملت بكل ما تتسم به من خصوصية معقدة . وقد يراه بعض أفراد الجمهور ممثلاً لنوعية من الأشخاص (مثل الأمراء أو المثقفين الذين يستغرقهم التفكير ، أو الابناء الذين يحبون أمهاتهم ، وأزمة الانسان ذاته، وأشياء أخرى كثيرة .) لكن هذا الممثل ــ بخلاف مثال بيرس عن السكير والذى إقتبسه ايكو ــ يظل محتفظاً بالكثير من شخصيته الحقيقة كما هو معروف كممثل . ان التدلال هنا لن يكون مربعاً فحسب ، كما يقول ايكو عن السكير ، بل مكعباً Cubed . إذ أن الرجل هنا يدل على علامة تدل على رجل يرى بدوره ويقيم باعتباره نفس الرجل الذى يكونه.

إن التوتر القائم بين الممثل الحقيقى من ناحية ، والشخصية الخيالية التى يعمل كعلامة أيقونية لها من ناحية أخرى ـــ يخلق واحداً من عوامل الجاذبية الأساسية التى تتمتع بها الدراما أثناء العرض . فالجمهور لا ينسى أبداً أن الوظيفة الأيقونية للممثل هى تظاهر يتسم بالهزل . ان الايهام فى المسرح أو السينما أو على شاشة التليفزيون لا يذهب مطلقاً إلى حد إعتبار العلامة أمراً واقعياً . وبالفعل تقوم معظم نظريات الدراما منذ الأغريق حتى بريشت على ذلك التوتر الخاص . ان العدد الأكبر من الجمهور يذهب إلى المسرح أو السينما أو يجلس أمام التليفزيون مدفوعاً بالرغبة فى مشاهدة ممثلين بأعينهم لا الشخصيات الخيالية التى يلعبونها . وتعتمد إقتصاديات المسرح والسينما والتليفزيون ـــ التى تؤكد على الجاذبية القوية التى يتمتع بها « النجم » ـــ على هذه الحقيقة .

ومن ثم فالممثل هو العنصر الأساسى الذى تدور الدراما كلها حوله . لقد كانت هناك ويمكن أن تكون دراما بلا كتاب أو مصممين أو مخرجين ، لكن لا يمكن على الاطلاق أن تكون الدراما بلا ممثلين . حتى العرائس فى مسرح العرائس أو خيال الظل ، والرسوم المتحركة أو الأشكال النموذجية فى أفلام الكارتون ـــ هم ممثلون أو علامات أيقونية تدل على بشر أو حيوانات مؤنسنة لها أيضاً وبطبيعة الحال أصوات لممثلين من البشر .

ان الممثل عندما يقف على خشبة المسرح أو يظهر على الشاشة ، فهو علاوة على ذلك أكثر من مجرد علامة للشخصية الخيالية كما يتصورها خيال المؤلف . فإن شخصيته ذاتها ، هى شخصية إنسان فرد يستعصى تفرده على التحديد ، والجاذبية الشخصية التى تنبعث منه ـــ تضيف دوال إضافية إلى تلك التى يقدمها مبدع الخيال . فالكلمات التى يقولها جيلجود فى دور هاملت تحمل معنى يختلف إختلافاً ضئيلاً عن تلك التى يقولها أوليڤييه أو جينيس Guinness فى نفس الدور ، ليس لأن كلاً من هؤلاء المؤدين يقوم بقراءتها قراءة مختلفة من خلال جرس صوته ونبراته وتوقيته المختلف فحسب ، ولكن ببساطة لاختلاف قائليها .

وهذا يؤكد الطبيعة الحسية العميقة للدراما . فالجاذبية المجردة التى تتمتع بها الشخصية الإنسانية هى فى حد ذاتها مولد قوى « للمعنى » . فعندما تدخل إلى خشبة المسرح امرأة جميلة فى دور جولييت مثلاً ، يشير مظهرها إلى أن « هذه الفتاة الخيالية كانت بهذا الجمال ، جولييت كانت تشبه هذه ! » ، وسوف يدور التأثير الكلى ، أو « المعنى » الكلى للمسرحية حول هذه الحقيقية الأساسية .

ويدفع البعض أحياناً بأن العنصر الحسى يعمل فقط ، أو يعمل بصورة أكثر فعالية ، فى « المسرح الحى » ، وأنه أحد العوامل التى تغيب عن السينما أو التليفزيون بدرجة أو بأخرى ، إن الحضور المادى للممثل أو الممثلة هو الذى بامكانه فحسب أن يولد هذه الأثر « الحسى » . وبالتأكيد يدحض هذا الرأى دائماً تأثير المؤدين النجوم من جريتا جاربو إلى مارلين مونرو ، ومن كلارك جيبل إلى روبرت ردفورد فى السينما ، بالاضافة إلى اعتماد التليفزيون على شخصيّات نجوم مماثلين . وما تفتقر إليه الوسائط التى يعاد إنتاجها ميكانيكياً فى الحضور المادى تعوضه من خلال قدرتها على أن تجعل المشاهد أكثر قرباً بكثير إلى المؤدين ، بوساطة اللقطات المكبرة التى تخلق إيهاماً بالقرب المادى من الشخص الجذاب ، بصورة أكبر كثيراً مما يمكن للمسرح أن يأمل فى تحقيقه، حتى بالنسبة للمتفرجين الجالسين فى أفضل المقاعد .

٢ ـــ إن الطبيعة الحسية الأساسية لجاذبية الممثلين تفسر الأهمية البالغة لانتقاء فريق الممثلين Casting فى العرض الدرامى . فإختيار الممثلين هو أهم النظم السيميوطيقية الأساسية التى تولد معنى العرض . وليست جاذبية أو مغناطيسية المؤدين الأفراد فحسب هى التى لها وزنها السيميوطيقى ، وانما التفاعل بين العديد منهم . وتوازن الشخصيات Porsonalities فى العرض الدرامى هو نفسه واحد من المحددات الأساسية « للمعنى » النهائى ، وواحد من القرارات الفنية الجوهرية التى لابد للمخرج من اتخاذها ، والتى سوف تشكل أساس تفسيره للقصة وتحدد تأثيرها ودلالتها النهائية .

وبالاضافة إلى أن شخصية الممثل وجاذبية الحسية تتميز بأنها فى الأساس

مولدة للمعنى ، فان الممثل يمتلك فى حوزته عدداً كبيراً من نظم العلامات التى يمكن حصرها من ناحية فى تلك النظم الخاصة بالتقنيات التعبيرية التى تقوم على استخدام جسده و مثل استخدام الصوت فى تكييف النص ، والتعبير بالوجه ، والايماء « Kinesics » وطريقة تجميع الممثلين Grouping أو الحركة فى الفراغ « Proxemics » . ومن ناحية أخرى فى تلك النظم التى يحملها الممثل على جسده أى الماكياج والملابس .

وبطبيعة الحال تتفاعل هذه النظم باستمرار : فقد يؤثر زى الممثل تأثيراً واضحاً على ايماءاته وحركته (فالاكمام الثقيلة قد تضخم ايماءاته ، والجونلة الضيقة قد تؤثر فى مشية الممثلة) وكما هو واضح يؤثر الماكياج على تعبير الوجه ـــ إلخ .

ان ما يتعين علينا أن نضعه دائماً فى الحسبان عند تحليل إنتاج المعنى فى التمثيل هو مفارقة أساسية ؛ فالممثل نفسه أيقونة . إنسان يعمل كعلامة لانسان ، ولكن عدداً من نظم العلامات التى يستخدمها قد تكون هى نفسها إما أيقونية أو مؤشرية أو رمزية ، أو الثلاثة كلهم فى آن واحد . ولذلك فان اللحية البيضاء هى علامة أيقونية للكبر فى السن ، لكن قد يقصد بها أيضاً إشارة رمزية إلى الحكمة . وقد يكون الشعر المستعار الواضح أيقونة لشخصية معجبة بنفسها ، لكنه قد يعمل فى الوقت ذاته كعلامة مؤشرية لجذب انتباه الجمهور إلى الشخصية (لجعله مثلاً بارزاً وسط جماعة) .

ويصدق هذا على نظم العلامات التى يستخدمها الممثل عامد أو عن قصد . وعلاوة على ذلك ، يثير التمثيل بشكل خاص وواضح ، كما يؤكد أمبرتو إيكو ـــ مشكلة ما يسمى بالعلامة اللاقصدية Non-intentional ، فإذا إحمر وجه أحدهم فجأة ، فتلك علامة على أنه يشعر بالحرج ، رغم أنه يريد إخفاء هذه الحقيقة . أما الممثل ، فإنه لو كان بارعاً ، يتعين عليه أن يتمكن من توليد مثل هذه العلامات التى تبدو لا إرادية ـــ بارادته وعن قصد . إنها أيقونات المعنى الذى يريد أن يعبر عنه ، فهى تتضمن معلومات يريد أن ينقلها إلى الجمهور . ولكن قد يحدث أيضاً ، خصوصاً عندما

يكون الممثل قد تدرب على تقنيات تؤكد على التقمص العاطفى كالحالة النفسية للشخصية ، أن تجد تلك الحالة النفسية تعبيراً تلقائياً فى صورة علامات طبيعية لا إرادية مثل الاحمرار ضجراً دون أن يستخدم الممثل عمداً أى وسيلة لإختلاف الاحمرار على وجهه . وبالفعل تركز مدارس بعينها فى التمثيل على أن يعيش الممثل دوره فى خياله بتركيز شديد يجعل هذه العلامات تظهر تلقائياً وبدون تدخله الواعى . ان الممثل إذا أحس بانفعال الشخصية إحساساً صادقاً ، فسوف يتكشف التعبير عنه تلقائياً أمام الجمهور (كانت محاورة ديدرو (مفارقة الممثل الكوميدى) Paradodoxe sur le Comedien من أول ما ألقى الضوء على الصراع بين المدرسة الإنفعالية والمدرسة القصدية فى التمثيل .)

ومع ذلك ، فإنه حتى الممثل الذى يخطط عن وعى لكل تفاصيل التعبير ، قد يكشف عن دوال غير مقصودة ، فقد يدخل عناصر من المعنى على العرض لم يخطط لها مطلقاً ويظل غير واع بها . فمثلا قد يتردد فى الكلام ، فى حين يتحتم عليه أن يكون فصيح اللسان ، أو يفشل فى التعبير عن الخجل عندما يكون مطلوباً فيه أن يفعل ذلك ، أو يحمر خجلًا عندما لا يكون ذلك مطلوباً . أو قد يكون عجوزاً بالنسبة لدوره (وهكذا يكون اختياراً سيئاً miscast) وبالتالى فانه سيوصل ــ على الأقل إلى بعض أفراد الجمهور ــ معلومات أبعد ما تكون عن دوره .

وبينما نغزو بعض هذه العناصر غير المقصودة ، ببساطة إلى رداءة الموهبة الفنية أو محدوديتها ، فإنه يتعين علينا دائماً أن نتذكر أن كل عرض مهما كانت كفاءة صانعيه وموهبتهم ، لابد أن يحمل بعض هذه الأصداء الزائدة غير المقصودة . ان الحقيقة المجردة التى تقول بأنه فى عدد من العروض الحية يكون الممثلون على وعى بأنه فى ليال معينة « يسير كل شئ على ما يرام » ، وان جواً مثيراً قد تولد ، بينما فى ليال أخرى « كان هناك شئ ناقص » ــ هذه الحقيقة تؤكد حضور مثل هذه العوامل غير المقصودة وغير المخطط لها . وحتى أفضل اللقطات فى السينما وهى اللقطة المنتقاة من بين لقطات كثيرة لمشهد واحد ، قد تحمل أيضاً بعض هذه العوامل غير

المقصودة . وينطبق الشئ نفسه على نحو حتمى على التليفزيون حيث تكون فرص « إعادة التصوير » محدودة جداً ، بالنظر إلى جداول التصوير المكثفة .

ومن المفيد عند تحليل عملية التمثيل أن نتفهم طبيعة ووظيفة التفاعل بين نظم العلامات الموجودة تحت سيطرة الممثل .

ففيما يتعلق **بالتفسير الصوتى** للنص على سبيل المثال ، هناك فرق بين الالقاء الأيقونى الخالص ــ الطبيعى أو الواقعى ــ الذى يهدف إلى اعادة انتاج دقيق بقدر الامكان للكلام الطبيعى ، من ناحية ، وبين الأساليب الأكثر « حماسية » التى ينطوى فيها رفع طبقة الصوت أو خفضها ، وإسراع زمن الالقاء أو إيطاءه ، واستخدام التهدج ، والصوت العميق للموضوع الجاد والصوت الخفيف للموضوع الهزلى ــ على معان رمزية ثابتة .

وينطبق الشئ نفسه على **تعبير الوجه** حيث يتسع المنظور أيضاً من اعادة انتاج للتعبير الطبيعى (من العلامة المحاكية « غير القصدية » كأيقونة للانفعال) إلى القدرة الفنية عالية التشكل فى الأساليب الشرقية للمسرح على سبيل المثال ، حيث يكون لرفع الحاجب ، وإرتعاش جانب الفم ــ معان رمزية عرفية محددة ، من ناحية أخرى .

بل إن مثل هذه العناصر الرمزية تكون أوضح فى مجال **الايماء** والحركة ليس فى أساليب مثل النوه NOH والكابوكى Kabuki اليابانيين والأوبرا الكلاسيكية الصينية ، أو الكاث كالى Kathakali الهندى فحسب ، وإنما أيضاً فى أساليب درامية غربية ذات طبيعة أكثر شكلانية ، كما تتجسد فى أمثلة عديدة نكتفى منها بهذا المثل المشهور عن القواعد التى وضعها جوته للممثلين فى ڤايمار فى القرن الثامن عشر ، حيث رسم بوضوح وقفة الممثلين وأوضاعهم على خشبة المسرح تبعاً لمنزلة كل منهم فى المجتمع . على سبيل المثال :

لا ينبغى أن يتوجه الممثلان أحدهما للآخر عند التمثيل ، كأنما لا يوجد ثالث . فهذه حالة من حالات الطبيعية التى يساء فهمها . فلا ينبغى أبداً أن يقوما بالتمثيل فى وضع جانبى Profile أو يعطوا ظهورهم للمتفرجين .. ومن المهم عندما

يكون هناك شخصان يمثلان معاً ، أن يتحرك المتكلم منهما دائماً إلى أعلا المسرح Upstage ، بينما يتحرك من أنهى كلامه إلى مقدمة المسرح downstage قليلاً .

... أما الشخص الذى ينتمى إلى مكانة إجتماعية عليا (مثل النساء والزعماء والنبلاء) فهو يحتل دائماً الجانب الأيمن .. ويتعين على من يقف إلى اليمين أياً كان أن يصر على امتيازه ، ولا يسمح لنفسه بأن يدفع تجاه الكواليس . (٣)

الماكياج والملابس أيضاً يحملان قدراً كبيراً من الدوال الرمزية حتى فى السياقات الأيقونية الواقعية المختلفة ــ لاحظ مثلاً تقليد إرتداء الشرير للملابس السوداء فى أفلام الوسترن الكلاسيكية ، فغالباً ما يكون الماكياج وتصفيف الشعر أكثر إمتلاء بالدوال الرمزية فى الدراما الشرقية ، بينما يميل إلى الواقعية الأيقونية فى الغرب . ولكن حتى هنا غالباً ما يكون هناك نص فرعى رمزى تحت السطح الواقعى .

٣ ــ ان الطريقة التى ينطق بها الممثل الكلمات المسندة إليه، لها بطبيعة الحال أهمية قاطعة بالنسبة لمعنى الدراما . فالشكل المكتوب من نص ما لا يتضمن تحديداً واضحاً لمعناه « الحقيقى » . وقد كان جاك ديريدا محقاً فعلاً حين أنكر امكانية وجود نص ذى معنى واحد ومتفق عليه بالاجماع . ولذلك فإن الممثل بالضرورة ينتج (أحياناً من خلال تعليمات المخرج) ما يجب أن يكون فى نهاية الأمر « قراءته » الفردية للنص ، التى تصبح بدورها طبعاً نصاً جديداً مفتوحاً لعدد لا يحصى من « القراءات » الفردية له من قبل الجمهور .

خذ مثلاً أى سطر من نص مكتوب لأية مسرحية ، وحاول أن تجرب تشديد النبر على كل كلمة على حدة ، تجد حتى أبسط العبارات يتغير معناها تغيراً دقيقاً . فإن صباح الخير ! تعنى شيئاً مختلفاً قليلاً عن صباح **الخير** ! وذلك بتغيير النبرة فحسب . أضف إلى ذلك جميع المتغيرات الأخرى ، مثل رفع أو خفض الايقاع الصوتى ، نغمة الاثبات أو التساؤل ، سلس أم مرتفع ، سريع أم بطئ ، إلقاء متواضع أم آمر ، إستعمال الوقفة قبل العبارة أم بعدها أم فى وسطها .

ويمكن القول بأن الخط الصوتى Vocal Line للأشكال الغنائية من الدراما ، خاصة فى التلاوة المسرحية Recitativo هو محاولة لتثبيت الالقاء الصوتى للكلمات على نحو أكثر احكاماً و دقة ما هو متاح فى الحوار المجرد تماماً . لقد حاول أيضاً مخرجون بعينهم ممن يميلون إلى معاملة الممثل كدمية كبيرة Ubermarionette أن يبقوا ممثليهم على خط صوتى ثابت ومجدد سلفاً . وكان راينهارت يدون أحياناً التنغيمات فى نسخة الاخراج Regiebuch (خطته المعدة بدقة لكل إخراج) بتدوين موسيقى .

ومع ذلك ، فإن معنى الكلمات الموجودة على صفحة مطبوعة من نص أو سيناريو ، لا يتحدد بالطبع من خلال الالقاء الصوتى فحسب ، إذ يجب أن نضيف جميع المؤشرات الأخرى من نظم العلامات الأخرى ، كتعبير وجه مرح أو عبوس ، مجموعة كبيرة من الايماءات ، الحركة السريعة أو البطيئة تجاه الشخصية الموجه إليها الكلام أو بعيداً عنها .. إلخ . وسوف يتضح لنا أنه حتى أبسط العبارات يمكن أن ينتج عنها سلسلة كاملة ضخمة من المعانى المختلفة . وإذا صح ذلك بالنسبة لكلمتين عاديتين ، فإن التغييرات الأساسية الممكنة بالنسبة لالقاء نص بأكمله ، تصل إلى عدد لا نهائى تقريباً ، عدد أكبر من النقلات الممكنة فى دور من أدوار الشطرنج . فالتنوعات المتعددة الكامنة فى النبر وتلوين كلمات النص الدرامى تضيف بالتالى عنصراً مؤشرياً قوياً إلى معانيها الرمزية كلغة لفظية مجردة .

كما تلعب العلامات المؤشرية فى نظامى تعبير الوجه والايماء ، بشكل واضح ، دوراً هاماً ، فغالباً ما تتضمن نظرة أو أصبع يشير إلى اتجاه ما ــ معلومات أساسية تكمل النص . [وأمسكت الكلب المختون من العنق وضربته . هكذا .] (عطيل ــ ف٥ ــ م٢) هذه العبارة هى مثال واضح على الكيفية التى يتطلب النص بها الايماء ، الذى يضفى بدوره معناه الكامل على الكلمات . ان كلمة « هكذا » تجبر الممثل على أن يومئ ، ومعناها الكامل يتحقق فقط عندما يتم القيام بهذه الايماءة . وهذا مثال شديد الوضوح على الطريقة التى يمكن لنص درامى مكتوب جيداً ، بل يتعين عليه ،

أن يتضمن فعلاً إيماءات الممثل ويحددها . ان مصطلح « اللغة الايمائية » Gestural Language عند بريشت يشير إلى الاعتماد المتبادل والتناظر الجدلى أحياناً بين نظم العلامات اللفظية أو الايمائية أو الخاصة بالوجه. ويمكن أن نجمل هذا فى المبدأ القائل بأن الكلمات لابد أن تستخدم فحسب عندما تعجز نظم العلامات البصرية غير اللفظية هذه عن تحقيق عملية التواصل . وقد يدهشنا أن نعرف كم الايماءات التى يتضمنها نص مسرحى لشكسبير مثلاً ، والتى تنبثق أثناء التدريبات ، حين لا تفصح كلمات مثل « هنا » و« هناك » و« هكذا » عن معناها الكامل إلا من خلال الموقف المادى الذى تحققه عن نقطة معينة فى مشهد معين .

ويصدق هذا على كل المسرحيات التى تعتمد قدراً كبيراً من الفعل المادى مثل اللعب بالأقنعة Lazzi فى الكوميديا ديللارتى ، والتهريج فى الفارس .

أما فى السينما والتليفزيون ، حيث بإمكان اللقطات المكبرة أن تقرب الممثل تقريباً حميماً إلى المتفرج ، فإن كمية المعلومات والدلالات التى تحملها نظم العلامات هذه بمفردها ، تزيد زيادة هائلة ، وتقلل من أهمية العنصر اللفظى بنفس النسبة .

ان حل شفرة تعبير الوجه والايماءة وتفسيرهما من جانب الجمهور ، طبقاً لطبيعة نظم العلامات هذه ، هو فعل غريزى أكبر بكثير حتى من تفسير العناصر اللفظية وعناصر التصميم . « فلغة الجسد » ابتداء من الوقفة الاستعراضية حتى أقل حركة للجفون ، هى وسيلة من أكثر وسائل الاتصال بدائية ، كما أنها لغة يشترك فيها البشر مع الحيوانات العليا ، إذ تثير كثيراً من الاستجابات التى تكاد أن تكون غريزية وآلية تماماً وهذا هو مجال « التفاعل الجسدى » لدى المتفرج وما يتولد عنه من حالة تقمص وجدانى عنيف للشخصية الخيالية المجسدة فى شخص الممثل . فالعيون مفتوحة على سعتها فى رعب شديد ، والأيدى ممدودة تهدد وتنذر بأشد الضربات ، أو احساس المتفرج إحساساً جسدياً بامرأة تذوب فى أحضان رجل آخر ، حال تركيزه على مثل هذا المشهد ــ هذه العواطف تولد فى الجمهور الاستجابة الجسدية الملائمة : من

إرتفاع لسرعة النبض ، وصعوبة التنفس ، وتوتر فم المعدة ، بل وحتى الأعراض الجسدية للهياج الجنسى . إن الانفعال ينتقل هنا على نحو « تليباثى » تقريباً من خشبة المسرح أو الشاشة إلى الجمهور . ومن هنا فإن وسيطاً دramياً يتطلب درجة قصوى من الانتباه ، مثل التليفزيون ، يميل إلى اللجوء للعنف ، وعلة ذلك بالتحديد هى هذا التأثير الفيزيائى المباشر للفعل الدرامى : قوته الدافعة القاهرة التى تكاد أن تكون غريزية تماماً .

هذه أيضاً هى المنطقة التى تمتزج فيها الدوال المنتجة بشكل إرادى والدوال المنتجة غريزياً وبشكل لا واعى ــ فى أداء الممثلين على نحو معقد .

٤ ــ **والحركة خلال الفراغ الدرامى** (التى تقابل الحركة من وجهة نظر الكاميرا فى السينما والتليفزيون وهكذا تصبح أكبر أهمية على خشبة المسرح) تشتمل على عناصر من هذه الاستجابة الغريزية العميقة . فالمسافة بين الشخصيات وحركتهم تجاه أو بعيداً عن بعضهم البعض ، وأوضاعهم النسبية على المستوى الرأسى ــ أعلا وأسفل بعضهم البعض ، ووقفتهم وجلوسهم وقيامهم .. لها دلالة تعبيرية عالية ، وكذلك الزوايا التى يواجهون بها بعضهم البعض ويواجهون بها الجمهور . ان دخول الممثل فى خط مائل ، له تأثير مختلف تماماً عن دخوله بزاوية قائمة تجاه الصالة ، أو فى مواجهة المتفرجين .

إن السير على خشبة المسرح ، والوقوف دون حركة ، وزيادة المسافة بين شخصيتين أو تقليلها ، وتجميع الشخصيات فى أشكال دالة ــ كلها أمثلة على القوة الدلالية التى تتسم بها الحركة فى الفراغ (التى تسمى فى لغة السيميوطيقا Proxemics) التى يقوم بها الممثلون فى الدراما .

إن لهذه الحركة وظيفتها الأيقونية الواضحة ، لكنها أيضاً قد تصبح دالاً مؤشرياً ، مثل شخصية تنهض فجأة ، تجلس أو تتحرك على خشبة المسرح فتجذب الانتباه اليها . ولكن كثيراً ما تكتسب الحركة فى الفراغ الدرامى أيضاً معنى رمزياً ، فعندما يصعد براند الجبل فى مسرحية إبسن العظيمة ، يكتسب صعوده لأعلى دلالة روحية ،

بينما تشير الأخطاء المضحكة التى ترتكبها الشخصيات فى مسرحيات بيكيت — إلى طبيعتها الدنيوية .

وعندما يجلس أحد الشخوص فى مسرحية بينتر Pinter البدروم The Basement — على مقعد ، فقد يشير ذلك إلى أن الغرفة قد أصبحت ملكاً له . ولكن حتى فى كوميديا الحجرة ، الشديدة الواقعية ، يحمل النهوض من على مقعد أو الجلوس مرة ثانية — دلالة درامية وسيكولوجية هامة .

والتغييرات فى التوزيع المكانى للشخصيات لا تفيد فحسب كوسيلة ضرورية للغاية لتجسيد تتابع الحدث كمؤشرات لنهاية « نبضة » أو جزء من المشهد وبداية لجزء آخر ، بل يتعين أن يبررها الموقف السيكولوجى للشخصيات ، وأن تكون معبرة عن الموقف الدرامى عند تلك المرحلة من الحدث .

ان جون جابرييل بور كمان لا يكف عن أن غرفته جيئة وذهابا ، كحيوان محبوس فى قفص ، بينما تمكث وينى فى مسرحية بيكيت (الأيام السعيدة) فى رابية من الأرض وتأخذ فى الهبوط تدريجياً ، وهاملت تقفز الى قبر أوفيليا ، ودون جوان تبتلعه فوهة الجحيم ، وتتجمع الشخصيات فى مجموعات من اثنين أو ثلاث على خشبة المسرح المتسعة عند تشيخوف فى (بستان الكرز) أو عند جوركى فى (الحضيض) وبدت التوترات الخفية فيما بينهم مرئية بوضوح — كل هذه أمثلة على الكيفية التى يمكن لهذه الحركة — أو جمودها اللحظى فى أشكال استاتيكية فى الفراغ — أن تكشف جوانب أساسية لمعنى المسرحيات المعنية فى صورة ديناميه واحدة .

ولقد استخدمت الآلات المسرحية المعقدة منذ العصور المبكرة ، من أجل توليد تأثيرات مدهشة ومذهلة للحركة ، مثل الظهور من أعلا . (للاله الذى يخرج من الآلة Deus ex machina) والملائكة الذين يطيرون عبر خشبة المسرح فى مسرحيات الأسرار التى كانت تعرض فى كنائس فلورنسا ، أو بيتر بان Peter Pan وهو يطير من نافذة الحضانة .

والقول بأن تلك الحركة « الخالصة » يمكن أن تولد « معنى » « توليداً » قوياً ـــ أوضحته بشكل ملموس تلك الحالات القصوى من الأشكال الدرامية التى تسودها الحركة ـــ مثل الأداء الايمائى والرقص والباليه. ولا ينطبق هذا على خشبة المسرح فقط ، بل على الوسيط السينمائى أيضاً ، كما فى الرقصات والفقرات الفنية فى الفيلم الموسيقى مثلاً (كما تبين أعمال باسبى بركلى Busby Berkeley وبوب فوس Bob fosse وآخرين غيرهما) وفى القدرة التعبيرية الهائلة عروض الباليه على شاشة التليفزيون .

وفى مجال الحركة والتنظيم المكانى ، تمتزج الاستجابات الغريزية والمعانى العرفية والرمزية أيضاً مع التمثيل الأيقونى الخالص . فالملك الجالس على عرشه فوق منصة أعلى من رعاياه ، يصور الوضع الحقيقى فى قاعة عرش تصويراً واقعياً ، كما يعبر عن معنى رمزى . بينما ينطوى احتلاله لأعلى موضع ، على جانب مؤشرى أيضاً ، فقد وضع فى بؤرة الحدث .

فى هذه الحالة لا تقوم العلامة الأيقونية إلا باعادة انتاج نظام العلامات الرمزى الموجود فى « العالم الواقعى » فعلاً . ومع ذلك هناك حالات كثيرة لترتيبات أو تجميعات واقعية المظهر ، تحمل أيضاً قدراً هائلاً من الرمزية المكانية ذات الطبيعة العرفية العامة ، أو التى تنشأ من موقف درامى خاص ، مثلما يحدث عندما يقف هاملت منفصلاً عن رجال البلاط الذين يحيطون بالملك والملكة ، أو عندما يتطلع روميو إلى چولييت الواقفة فى شرفتها ، وهو يبثها عشقه كمخلوق ذى طبيعة أسمى .

وفى مجال الأداء الايمائى ـــ ذلك الشكل الفنى الدرامى الذى يعطى الوظيفة الدلالية الأساسية للحركة ، نجد كلا من المدخلين الرمزى والأيقونى ؛ فهناك من الفنانين من يحاول محاكاة الحركة الطبيعية بحيث يضفى عليها أسلوبه. وينتمى معظم عمل مارسيل مارسو M. Marceau إلى هذه النوعية . بينما طور آخرون فى أوربا والشرق الأقصى مفردات ايمائية رمزية وشديدة التعقيد ، يحمل كل منها معنى محدداً ، وكان مسرح فنان الأداء الايمائى العظيم الفرنسى ديبرو Debureau ينتمى إلى

هذه النوعية ، كذلك كان اسلوب إيتين ديكرو Decroux معلم الأداء الايمائى العظيم فى هذا القرن ، والكاثا كالى الهندى .

وينطبق هذا أيضاً على الماكياج والأزياء ، فهناك فى بعض الأنواع الشرقية من الدراما ، شفرة محكمة تفرض معنى الأقنعة والماكياج والملابس . وفى الدراما الغربية تقوم تصفيفات الشعر واللحى والملابس المختلفة ــ بتوصيل دلالة عرفية ومن ثم رمزية ، بشكل فورى ، كما تقوم بتوصيل معلومات واقعية (أيقونية) بينما تعمل أيضاً وفى نفس الوقت كمؤشرات تشير إلى الشخصية الرئيسية فى مشهد ما ، بملابس أو تصفيفة شعر أو ماكياج أكثر فخامة أو أزهى ألواناً .

إن الأزياء التقليدية المرتبطة بوظيفة أو مهنة ما ــ توضح ما إذا كانت الشخصية تنتمى إلى الطبقة العليا أو البروليتاريا ، أو خادمة تستقبل الضيوف ، أو شرطى ، أو مجرم ، أو جندى أو طبيب (أو فى سياقات اجتماعية قديمة : صانع أحذية أو نجار أو حداد) إن المعلومات التى توصلها الملابس هى فى الغالب عنصر جوهرى من عناصر مرحلة التمهيد Exposition فى الدراما .

لابد للمتفرج فى الدراما من أن يمتلك بعض مواهب « شرلوك هولمز » ذلك السيميوطيقى من الطراز البدائى ، الذى كان بمقدوره أن يكتشف معلومات دقيقة وكثيرة جداً من الندوب الموجودة على الوجه والأشياء التافهة على ملابس أى شخص يقابله . ان أدق التفاصيل فى مظهر الشخصية ، مثل طراز ملابسها أو لون بشرتها وذرات الغبار الموجودة غلى تلك الملابس ، تتضمن قدراً كبيراً من المعلومات . وبالتالى فإنها تلعب دوراً هاماً فى رسم الشخصية على خشبة المسرح ، بل إنها أكثر أهمية على الشاشة حيث تستطيع اللقطات المكبرة أن تجذب الانتباه إلى الأشياء الصغيرة ذات الدلالة . وفيما يتعلق بالدراما النابعة من ثقافات مختلفة غاية الاختلاف ، مثل الأفلام الهندية أو اليابانية ، فإن الجماهير الغربية التى لم تعتد شفراتها ، تعجز غالباً عن فهم الشخصيات ، ومع ذلك لابد أن نضع فى الاعتبار دائماً أن عملية حل الشفرة هذه

عملية واعية جزئياً فقط ، فكثير من أفراد الجمهور سينفاعلون غالباً على مستوى غريزى مع « الانطباع العام » الذى يولده إجتماع عدة خصائص يمكن إدراكها بلا وعى . من تمزق الملابس إلى الوحل الموجود على الحذاء الذى ترتديه الشخصية (تماماً كما نتفاعل مع الأشخاص الذين نقابلهم فى الحياة اليومية .)

وعلاوة على التفاصيل الكثيرة فى الملابس والماكياج ، تلك التفاصيل التى تجتمع لتخلق الانطباع الكلى اللا واعى إلى حد بعيد . والذى تولده الشخصية ، تسهم الملابس أيضاً إسهاماً فعالاً فى خلق الحالة الشعورية والجو المحيط بالشخص الخيالى ، وذلك بإستخدام القوة الرمزية لنظام الألوان Colour scheme الخاص بمكياج الوجه وتصفيفه الشعر والملابس . ولابد أن نضيف إلى هذه الوظيفة الرمزية للماكياج والملابس ــ وظيفتهما المؤشرية ، فالشخصيات الأهم يتم التأكيد وتركيز الانتباه عليها بوساطة ملابس أو ما كياج أكثر إثارة أو أكثر تبايناً .

وكما ذكرنا من قبل ، يمكن للماكياج والملابس ، بالاضافة إلى ذلك ، أن يلعبا دوراً فى تدعيم فعالية نظم العلامات الخاصة بتعبير الوجه والايماء والحركة . ان الشعر المستعار وطراز الملابس وأسلوب ارتداء الأحذية يمكن أن يزيد أو يقلل من إرتفاع ممثل وحجمه (وحجم الشخصية التى يلعبها) ويمكن أن تضطره إلى أن يجعل ايماءاته أكبر أو أقل ، وأن تؤثر فى الطريقة التى يتحرك بها . وجميع هذه التفاصيل يحمل دلالة على مستويات أيقونية ورمزية ومؤشرية .

كانت الملابس والماكياج تترك قديماً للممثل نفسه، وفى عصور أحدث ، أصبحت على نحو مطرد فى أيدى مصممى العروض الدرامية ، وبالتالى فإن هناك فى هذه الحالة تداخل بين مجالات نظم العلامات المتمحورة حول الممثل وبين تلك النظم التى يختص بها أساساً مصمم المناظر ، وبقية المتخصصين فى النواحى البصرية للعرض الدرامى، مثل مصممى الملابس والماكياج والإضاءة .

الفصل السادس

علامات الدراما

المرئيات والتصميم

١ ــ ان نظام العلامات الأساسى الذى يساهم به مصمم الديكور فى التفاعل المعقد للدوال المنتجة للمعلومات والمعنى فى عرض درامى ، حتى قبل أن يقدم صورة أيقونية أو رمزية ، هو نظام العلامات الخاص بالبنية التحتية « للفضاءات » التى يخلقها ، فهى تحدد اطار حركة الممثلين تحديداً قاطعاً . ولأن المصمم يصنع الأساس لطريقة حركة الممثلين وسرعتهم ، فإنه يؤثر تأثيراً عميقاً فى أدائهم : كيف يدخلون ويخرجون ، ويصعدون السلالم أو يهبطونها ، ويقتربون ويبتعدون عن الجمهور فى اتجاهات دالة إلى حد بعيد (بميل ــ بالمواجهة . بجانب الوجه) وبالتالى يعبرون عن حالات شعورية معان متعددة .

ان بروز المخرج الحديث يرتبط إرتباطاً وثيقاً باكتشاف قدرات التكنولوجيا الحديثة (مثل الآلات الهيدروليكية والاضاءة الكهربائية) على تشكيل فضاء العرض . لقد صار هذا الشكل هماً أساسياً بالنسبة للتصميم والاخراج منذ دوق مايننجن حتى جوردن كريج وأدولف أبيا وتيرنس جراى Terence Gray .

وتأكدت وظيفة المنظر هذه راستغلت استغلالاً واضحاً فى « بيوميكانيكا » Biomechanics مايرهولد بنوع خاص . إذ تخلى المنظر عن أية وظيفة تمثيلية واقتصر

على تقديم البنية الهندسية التحتية لحركة اممثلين المعبرة . هنا أصبحت ديناميات الحركة واحدة من النظم الرئيسية الدالة فى العرض .

وبينما تتجلى وظيفة المصمم الدينامية الخاصة بخلق الفضاء ، بدرجة أكبر فى المسرح ، فإنها ليست بحال من الأحوال منعدمة الأهمية فى السينما : فالحركة الآسرة التى تقوم بها الجموع فى الأفلام الملحمية العظيمة ، عبر القاعات المتسعة المكسوة بالرخام ، أو خلال بوابات ضيقة فى مدينة ، أو حركة الضحايا المطاردين الذين يهرولون صعوداً أو هبوطاً من السلالم الحلزونية فى أفلام الرعب . هى أمثلة على نفس الظاهرة التى يتم ، مع ذلك ، التعتيم عليها من خلال ديناميات أكثر اثارة تولدها حركة الكاميرا .

فالتشكيل المكانى على خشبة المسرح ينطوى على إيحاءات هامة بالنسبة لتوقيت العرض (وهو عنصر أساسى آخر فى ادراك المعنى الكلى للعرض) فمثلاً يمكن أن تحدد مواضع الدخول والخروج ووفرتها ـــ الوقت الذى يستغرقه الممثلون فى الحركة من وإلى خشبة المسرح ، ومن ثم فإن التصميم يمكن أن يبطئ الحدث أو يسرع به ، ويؤثر تأثيراً ملموساً على بنيته الايقاعية الأساسية . وهكذا يؤدى مصمم الديكور المسرحى وظيفة المونتير Editor فى السينما جزئياً على الأقل .

٢ ـــ أما وظيفة **المنظر** أو **الديكور** التى تبدو وأشد وضوحاً ، فهى وظيفة معلوماتية أيقونية ، إذ « يصور » البيئة التى يتكشف فيها الفعل الدرامى ، ويقدم كثيراً من المعلومات التمهيدية الأساسية اللازمة لاستيعاب المتفرج له ، وذلك بتصوير مكان الفعل وزمانه والوضع الاجتماعى للشخصيات وغيرها من الجوانب الدرامية المتعددة .

وعلى خشبة المسرح ، يمكن لهذا العرض البصرى أن يتخذ شكل المناظر المرسومة أو ثلاثية الأبعاد ، بدرجات متفاوتة من محاكاة الواقع من خداع بصرى إلى تجريد كلى بدرجة أو بأخرى . أما فى السينما فقد يكون الديكور منظراً فى استوديو أو

اسقاطاً خلفياً Back Projection أو خلفيات « واقعية » ، أى مواقع تصوير خارجية ، وهذه مهما كانت واقعية فهى علامات بنفس المعنى الذى يكون فيه الانسان الحى ، الممثل ، علامة على الشخصية الخيالية . حتى الصورة الفعلية المصورة سينمائياً لشارع « حقيقى » فى لندن أو نيويورك ، تصبح علامة لشارع فى لندن أو نيويورك الخياليتين .

ومع ذلك فقد يلعب شارع حقيقى فى ميونيخ أو هلسنكى — دور شارع فى موسكو أو لينينجراد مثلاً ، أو قد تشير مجموعة من الكثبان الرملية فى « كنت » إلى الصحراء الغربية فى الحرب العالمية الثانية . وعلى أية حال ، سواء أكانت الخلفيات « واقعية » أم مبنية فى استوديو فإن ذلك لا يغير من طبيعتها كعناصر « للتصميم » . فعندما يقوم المصمم باختيار « مواقع تصوير » داخلية أو خارجية ، فإن يقوم بخلقها كعناصر دالة تحقق تماماً فى التحليل الأخير ، نفس الوظيفة التى يبتكرها من خياله الخاص .

وتتطلب الطبيعة الفوتوغرافية للدراما المصورة ، درجة أعلى من الواقعية مقارنة بخشبة المسرح ، لأن المناظر المسرحية يمكن أن تعتمد على قدر من التجريد ، بل قد يكون تصميمات تجريدية تماماً (مثل أعمال مايرهولد « البيوميكانيكية ») وهذه المناظر التجريدية تفتقر تماماً إلى العنصر الأيقونى كما هو واضح .

ومع ذلك ، فالمناظر شبه التجريدية هى أيقونات ، رغم أنها قد توحى فقط بملامح منتقاة من الواقع الذى تشير إليه، مثل الاطار بالنسبة للباب ، والخطوط الخارجية بالنسبة للبيت ، .. إلخ لأن من طبيعة العلامات الأيقونية أنها لا يتعين أن تكون تمثيلًا مطلقاً تماماً . فمن الممكن بالفعل أن تصبح تجريدات شكلانية (مثل الأشكال التخطيطية للرجل والمرأة على أبواب دورات المياة ، والسكين والشوكة المتقاطعين على جداول مواعيد الطائرات) إلى الدرجة التى تندمج عندها تدريجياً فى شكل حروف هيروغليفية أو صور مجردة ، وتتحول فى النهاية إلى رموز عرفية تماماً .

وفى المسرح ــ للمفارقة ــ يمكن للأشخاص الحقيقيين الأحياء ــ الممثلين ــ أن يتفاعلوا تفاعلاً مقنعاً مع صورة بيئية منمطة أو تجريدية إلى حد بعيد . إذ يمكنهم أن يفتحوا أبواباً صورية أو حتى غير موجودة ، وأن يتحركوا بحرية بين الكثير من هذه الأشياء الصورية المفترضة ، ضمن فضاء مسرحى شديد الضيق . وبالتالى فإن الإيماء قد يصبح عنصراً من عناصر التصميم البصرى ، فمن الممكن لممثل ينظر خارج نافذة متخيلة ، أو يطأطئ رأسه بينما يسير فى مدخل منخفض متخيل ــ أن يخلق بالفعل هذه الصور فى مخيلة المتفرج . حتى تلوين الممثل لصوته يمكن أن يخلق الفضاء ، فعندما ينادى الممثل على شخصية أخرى خارج المسرح ، بأن يرفع صوته كما لو كان يحاول أن يوصله عبر مسافة طويلة ــ يمكن أن يوحى بالحجم الهائل للغابة أو الصحراء حتى على خشبة مسرح صغيرة الحجم . هنا يدخل إلى المسرحية مبدأ سيادة الممثل والفعل . إن الفعل يمكن أن يخلق صوراً وأن يرسم أبعاداً للفضاء .

وإذا إكتفينا بمثل واحد معروف تماماً ، سنجد أنه فى الدراما الاغريقية ودراما العصور الوسطى والاليزابيثية كان من الممكن الايحاء بالعنصر الأيقونى فى المنظر المسرحى إلى حد بعيد عن طريق الكلمات والايماءات بدلاً من العناصر التمثيلية representational .

وفى البرولوج الشهير لمسرحية (هنرى الخامس) يحث شكسبير (وكان خبيراً بسيميوطيقا المسرح يعيها وعياً عملياً واضحاً) جمهوره على استخدام الخيال بحيث يتمكن الممثلون من :

« أن يثيروا طاقات خيالكم » . ويقول للمتفرجين « أكملوا نقائصنا بأفكاركم .. وتخيلوا ، عندما نتكلم عن الخيول ، أنكم ترونها وهى تدوس بحوافرها الأبية على الأرض الخانعة ، إذ أن أفكاركم هى التى يجب الآن أن تزين ملوكنا وأن تحملهم هنا وهناك ، وهم يقفزون عبر الأزمنة ، مختزلين دورات السنين العديدة فى ساعة من الزمن . » وفى فيلمه المأخوذ عن المسرحية ، عرض لورانس أوليڤييه صورة شديدة الواقعية لمسرح إليزابيثى ألقيت فيه هذه السطور من البرولوج ، وعرضت بداية الحدث

كما كان يراها رواد المسرح فى العصر الإليزابيثى . ولكى يوحي للمتفرجين تدريجياً بإعمال الخيال ، حرك الحدث أمام خلفيات مسطحة مرسومة ، ثم إنتقل إلى « واقع » فوتوغرافى كامل للرواية التاريخية كما قد تتراءى فى مخيلة المتفرجين ، فقط لكى يعود فى النهاية إلى « الواقعية » الخارجية للمسرح الاليزابيثى التى بدأ بها .

أيضاً يدخل فى تصميم المناظر والملابس بالاضافة إلى وظيفته الأيقونية ، عنصر رمزى قوى ، فالحالة الشعورية والمعنى الكلى لعرض درامى ما ، يمكن أن يحددها ــ على سبيل المثال ــ نظام ألوان Colour Scheme أساسى ، أو تبنى أسلوب فنى معين ، مثل القوطى أو الباروك أو المستقبلى ، لكل من المنظر والملابس .

٣ ــ ان **الملحقات (الاكسسوار)** مثل الأثاث والأدوات والآلات وسائر الأشياء الأخرى التى تستخدمها الشخصيات التى يمكن تحريكها فى الفضاء الدرامى ــ هى فى الأساس جزء من التصميم النهائى . والأشياء الحقيقية مثل الموائد والمقاعد والسيوف المستخدمة فى هذا السياق ، لها نفس البعد المزدوج الذى يتسم به الأشخاص الأحياء الذين يقومون بتجسيد الشخصيات : فالمقعد المستخدم فى عرض لهاملت هو علامة لمقعد خيالى فى قلعة السينور Elsinore فى ماض أسطورى ، وبالتالى فإنه يؤدى « دوراً تمثيلياً » ، وفى نفس الوقت يمكن أن يثير الاعجاب فى حد ذاته ، كشئ رائع التصميم ، بل ربما كمقعد حقيقى من هذا العصر قد يرغب أحد المتفرجين فى إقتنائه . ان الأشياء التى يتناولها الممثلون مثلها مثل الأثاث الذى يستخدمون ، يمكن أيضاً أن يكون لها معنى رمزى هام : فالتاج يمكن أن يدل على فكرة الملكية ، كما يحدث بشكل مؤثر جداً فى مسرحية شكسبير (ريتشارد الثانى) ويمكن أن يرمز خطاب إلى سقوط البطل أو دماره . وفى الميلودراما فإن قدراً كبيراً من الفعل الذى يدور حول مثل هذه الأشياء ــ فعل مشحون بالمعنى الرمزى .

وعلى النقيض من ذلك ، فإن الواقعية الأيقونية الكاملة هنا ، ليست ضرورية إطلاقاً ، فالأشياء أيضاً تخدم مبدأ سيادة الحدث فى الدراما ، فقد يوحى أداء الممثلين

بوجود الاكسسوار ، وذلك على خشبة المسرح على الأقل ، إذ أن ذلك يندر حدوثه في الدراما المصورة . فقد تشرب الشخصيات خمراً وهمياً ، وتتناول أدوات غير موجودة ، ومع ذلك فهى ترضى خيال الجمهور .

٤ ــ يلعب إستخدام الضوء دوراً متزايداً أبداً بين النظم الدرامية البصرية ، فهو يؤدى وظيفة أيقونية واضحة ، مثل تصوير الليل والنهار ، والجو المشمس والضبابى .. إلخ . كما يعرض جوانب رمزية واضحة بنفس القدر . ولقد تحدث واحد من أوائل المخرجين العظام الذين أدركوا الأهمية القصوى لإمكانات الاضاءة الكهربائية في المسرح ، وهو ماكس راينهارت Max Reinhardt ، عن إمكانية « رسم » خشبة المسرح بالضوء الملون والمتباين الشدة .

لكن الوظيفة الأهم التى يلعبها الضوء فى العرض الدرامى ، هى وظيفة مؤشرية : فالاضاءة هى التى توجه انتباهنا إلى النقاط البؤرية للحدث ، وهى ــ حرفياً تقريباً ــ أصبع « سبابة » يشير إلى المنطقة الأكثر أهمية . ان بقعة ضوئية يمكن أن تجذب الانتباه إلى الشخصية الرئيسية وتتبع حركاتها . كما يمكن أن يسلط الضوء على شئ هام . ويصدق هذا بنفس القدر على كل من خشبة المسرح والسينما . والواقع أن مدير الاضاءة فى السينما يكون واحداً من المبدعين الأساسيين . وعلى خشبة المسرح ، أدى ظهور أجهزة الإضاءة المتقدمة ، المبرمجة اليكترونياً هذه الأيام ، إلى الحصول على فروق دقيقة من الضوء متزايدة فى التعقيد ، فى لقطات ضوئية بارعة ومركبة . كما أدى إلى ظهور مصمم الاضاءة كواحد من الفنانين المبدعين الأساسيين فى العرض .

إن أسلوب الاضاءة وتفصيلاتها قد تحدد ــ فى كل من المسرح والوسائط السينمائية ــ « الملمس » Texture الكلى للعرض . فقد تضع الحدث كله فى توزيع بين الضوء والقتامة ، أو تغمره فى وضوح مبهر لا يتغير (حتى فى المشاهد التى تحدث فى الليل ، عندما يكون ضرورياً أن تصور تلك الحقيقة بوساطة ملحقات مثل

المصابيح أو الشموع كما فى أسلوب بريشت) . علاوة على سائر التنويعات التى لا تحصى التى تقع بين هذيه الحدين القصيين .

ان الاطار المعمارى لعرض ما ، والممثلين وأفعالهم ، والمناظر والملابس والاضاءة ــ هى جميعاً نظم علامات مرئية من أساسيات الدراما كلها . فكلمة ثياترون Theatron أو مسرح Theatre تعنى مكاناً للرؤية . وفى الانجليزية نتحدث عن الذهاب إلى « عرض» Show . وفى الألمانية ، المسرحية هى schau-spiel أى لعبة للفرجة او فى الفرنسية نقول Un spectacle (بمعنى فَرجة) ولأى شئ نذهب إلى السينما ؟ « الصور » Pictures ويقع التشديد فى مصطلح التليفزيون على كلمة vision (الرؤية) وكما قال جوته على لسان المنتج المسرحى المخضرم فى مسرحية (فاوست) :

« انهم يأتون لكى يشاهدوا ، ويحبون أكثر أن يروا . واذا كان هناك الكثير مما ينسج أمام أعينهم ، بحيث يتسنى للجمهور أن يفغر أفواهه فى إعجاب ، ستكون قد حققت على الفور نجاحاً عظيماً وتصبح رجلًا محبوباً للغاية . » [١]

وهذا هو السبب فى أننى أوليت قدراً من الاهتمام للجوانب المرئية للدراما قبل الكلمات التى ينطقها الممثلون ، والتى تعد فى معظم المناقشات الأكاديمية ــ المكون الأساسى للدراما .



الفصل السابع



علامات الدراما

الكلمات

١ ـــ لأن العنصر الوحيد من الحدث الدرامى الذى يترك أثراً دائماً للأجيال القادمة هو فى العادة السجل المكتوب (ولأن معظم الدراما بدون كلمات ، أو بدون نص مكتوب ، لم تخلف الأغلبية الساحقة من سائر العروض الدرامية التى أقيمت أبداً ـــ أى أثر على الاطلاق من ورائها ، لهذا السبب كان النص من وجهة نظر النقاد والدارسين ، يعد العنصر الأساسى للدراما . لقد أصبح فى الواقع مرادفاً للدراما ككل فى الغالب ، وشيئاً مشابهاً « للفكرة الأفلاطونية » عن المسرحية ، فى حين أن العرض فى أفضل أحواله، ماهو إلا تجسيد ناقص لذلك الوجود الميتافيزيقى . والقول بأن هذه النظرة يصعب الدفاع عنها دفاعاً شاملًا ، يؤكده بعض الجوانب المحددة للدراما مثل الأداء الايمائى Mime أو العرض الصامت أو الباليه ـــ التى تفتقر إلى أى عنصر لفظى ، أو الكوميديا ديللارتى حيث يكون الخط الأساسى للحدث محدد مسبقاً ، ويكون العنصر اللفظى غير ثابت على وجه التحديد ، أو فى السينما الصامتة ، حيث يتضاءل العنصر اللفظى فعلًا إلى تعليقات توضيحية وحيث يتمثل تميز العمل فى التناسب العكسى مع عدد هذه التعليقات الضرورية لجعله مفهوماً .

وبالنسبة للدراما المسرحية ، يحظى إصرار الباحثين المدرسيين على أولوية

النص ، بشرعية جزئية على الأقل . فإلى الحد الذى يمكن عنده قراءة نص المسرحية ، فإنه يعد أدب ويمكن تحليله وتفسيره كما لو كان شعراً أو نثراً أو شكلاً من أشكال الرواية . ومع ذلك ففى النصوص المكتوبة أصلًا للعرض ، يبقى جزء من العنصر اللفظى غامضاً مالم يحدث اعادة بناء تخيلية للأداء الذى كان النص يقصد إثارته .

وفى الحقيقة فإن ثبات النص (فى تلك العروض التى كان من حسن حظها أنْ تبقى مخطوطة أو مطبوعة) فى مقابل تلاشى الدوال الأخرى ــ يعطى تلك المسرحيات التى استطاعت البقاء مطبوعة ميزة ثمينة جداً بالمقارنة بالدراما التليفزيونية والسينمائية ، إذ أنه يتيح لهذه النصوص أن يعاد تجسيدها فى عدد كبير من العروض المختلفة فى بيئات وعصور مختلفة ، وبالتالى يجعلها مرنة بما فيه الكفاية لكى تعدل بسهولة نسبية تبعاً للظروف التاريخية والثقافة والتكنولوجية المتلاحقة ، كما تحتفظ بقدرتها على البقاء لقرون طويلة .

ان نصوص المسرحيات كما نعرفها اليوم تتضمن بطبيعة الحال بعض المؤشرات من النظم الدلالية الأخرى مثل « الارشادات المسرحية » . ويميز رومان إنجاردن Roman Ingarden بين النص الرئيسى للمسرحية Haupttext والنص الفرعى لها Nebentext . [1] ويتألف النص الفرعى من الارشادات المسرحية ، بينما يحوى النص الرئيسى تلك الكلمات التى ينطقها الممثلون فعلًا على خشبة المسرح . وبالتالى فإن النص الرئيسى هو الجزء الوحيد من النص الذى يتاح للمتفرجين كمنتج للمعنى ، بينما يتجلى النص الفرعى على هيئة نظم أخرى غير لفظية Non verbal . لكن النص الفرعى يغيب فى أغلب الأحوال (كما فى النصوص الاغريقية التى وصلتنا) أو يكون ضئيلا وغامضاً إلى حد بعيد (كما فى الارشادات المسرحية للدراما الاليزابيثية) ولذلك يحدث فى العروض الحديثة لهذه المسرحيات أن يقوم المخرج والمصمم والممثلون بخلق نصهم الفرعى الخاص جداً . وفى الأشكال الدرامية التى يمكن إعادة انتاجها ميكانيكياً (السينما والتليفزيون) يلتحم النص الرئيسى بالنص

الفرعى إلتحاماً قوياً بحيث لا يمكن الفصل بينهما . ويحتل النص الفرعى فى النسخ المطبوعة من السيناريوهات ــ مساحة أكبر كثيراً من النص مقارنة بالمسرحيات ، مما يكون سبباً فى الصعوبة الكبيرة التى نلقاها فى الاستمتاع بقراءة النسخ المطبوعة من الدراما السينمائية أو التليفزيونية . إن العناصر البصرية تسود تلك الأشكال الدرامية مما ينجم عنه أن الأوصاف اللفظية تفتقر إلى القوة الموحية التى تمتلكها الفقرات الوصفية فى الأدب الروائى . وتجانس النص والعرض هو السبب فى أن « إعادة صنع » نفس السيناريو فى السينما . ينتج عنها أعمال مختلفة تماماً ومعانٍ مختلفة إختلافاً شاسعاً ، مما يبرهن على أن الكلمات التى تقال فعلًا وتظهر على الصفحات المطبوعة والتى تتناقلها الأيدى منذ عصور مضت ، ليست كل الدراما بحال من الأحوال ، بل يبرهن على أن النصوص المسرحية التى يسودها اللفظ بصورة أكبر ، لا تمثل على الاطلاق « الفكرة الأفلاطونية » عن العرض Spectacle ، لكنها تمثل فقط إحدى المكونات الهامة التى قد تكون أو لا تكون ــ المحدد النهائى لمعناه بالنسبة لجمهور عرض معين .

٢ ــ وعلى الرغم من هذه التحفظات ، فإن نص العمل الدرامى يتضمن فعلًا كمية هائلة من العناصر الهامة المنتجة للمعنى . فهناك **المعنى المعجمى** الأساسى للكلمات نفسها ، ومعناها الدلالى Syntactic ومعناها المرجعى فى ظروف العالم « الواقعى » (مثلاً فى دراما سياسية تهدف إلى التعليق على وضع اجتماعى ما) باختصار مجموعة الوسائل التى يصل بها معنى الكلام فى الحياة اليومية . وتعمل كلمات الحوار الدرامى وفق كل ما نعرف عن إستخدام اللغة كوسيط للإتصال الإنسانى . إنها « أفعال الكلام » speech acts التى وصفها وحللها ج.ل. أوستين Austin [٢] وج. ر. سيرل Searl [٣] باعتبارها ناقلات تقوم بارسال الحقائق والمعلومات العاطفية . وعلاوة على ذلك ، هناك فى الدراما العناصر المنتجة للمعنى الخاصة بأسلوب النص : سواء كان نثراً أو نظماً ، أو مزيجاً بين النثر والنظم ، وسواء كان أسلوب النص يهدف إلى تحقيق نوع رفيع منمط من التعبير اللغوى . كما أن الكلمات تخدم

أيضاً فى تمييز **الشخصيات** بإعطاء كل منها نموذج الكلام الشخصى ومفرداته ولهجته المحلية أو مفرداته المهنية .. إلخ . وينتج النص اللفظى المعنى أيضاً من خلال البنية الكلية للحوار ، فهو يجسد التكنيك « السردى » الذى يبنى به الحدث عبر سلسلة من المشاهد ، مثل ديناميكية التباين بين الأجزاء الطويلة والقصيرة ، العنيفة والهادئة ، والتكرار والسجع ، والايقاعات الملازمة للحوار ، والوقفات والسكنات التى يوحى بها ــ حتى لو لم يشار اليها فى الارشادات المسرحية (النص الفرعى) فإنها فى النصوص المكتوبة جيداً تفرض نفسها بقوة آسرة غلابة من خلال بنية الكلمات وايقاعات الجمل و« التوقيت » timing البارع للحوار نفسه.

علاوة على ذلك فإن الكلام عموماً فى الدراما ، ينتج المعنى على عدة مستويات ، فبينما تقوم جملة معينة بتوصيل معنى معين من شخصية إلى أخرى ، فإنها بالاضافة إلى ذلك تنقل للجمهور معنى آخر ربما يكون أكثر أهمية على المستوى الدرامى . فقد تقول الشخصية ا (ياجو مثلاً) للشخصية ب (عطيل مثلاً) أنها تحترمها ، لكن الجمهور وقد سمع حديثها السابق ، يعلم أنها تكذب وبأن سلسلة من الأحداث مشئومة قد بدأت . فالكلمات التى تتبادلها الشخصيات تحمل للجمهور دائماً شحنة قوية من المعانى . ففى عيد الميلاد إلى منزل « نورا هيلمر) ويطلب ٥٠ أور نظير خدماته) ، أما نورا فتعطيه كراون كاملًا ، وتخبره بأن « يحتفظ بالباقى » .[٤] ان كلماتها أيضاً تكشف للجمهور عن سخائها الشديد ، علاوة على عدد من الأشياء والأخرى مثل مركزها الاجتماعى ، والحاجة إلى تأكيد نفسها .. الخ، مما سوف يتضح فيما بعد عن طريق الحدث . ومن ثم فإن كل كلمة من كلمات الحوار الدرامى تحمل (على الأقل) شحنة مزدوجة : المعنى الواقعى للكلمات من ناحية ، والمعلومات التى تقدمها عن شخصية المتحدث من ناحية أخرى . إن حل شفرة هذا الخيط الثانوى من المعنى ــ علاوة على ذلك ــ هو عملية مستمرة ، فمع كل سطر جديد من سطور الحوار ، توضع لمسة إضافية الى صورة الشخصية التى يتم بناؤها ، بكل ما فيها من جدل بين التناقضات والتقلبات الداخلية .

فى مسرحية إبسن ، تقول نورا بالفعل : « إحتفظ بالباقى » لكن هذه العبارة ليست أساسية فى العرض ، إذ يمكن لنورا أن تكشف عن نيتها بمجرد ايماءة بسيطة ، أو برد الباقى إلى الخادم ، أو بمجرد إبتسامة . ويؤكد هذا على الفروق الأساسية بين النص الأدبى والنص الدرامى . فالنص الدرامى ناقص دائماً . وكما يشير إنجاردن [٥] فإن الدراما تمثل عالمها بوساطة : أ) أحداث يتم تصويرها كاملة بوسائل مرئية وغيرها . ب) عناصر يتم تصويرها لفظياً وبصرياً . جـ) أحداث تصور بالكلمات فقط ، مثل حكاية الاحداث التى وقعت خارج النطاق المكانى أو الزمانى للحدث .

ما يجب التأكيد عليه هنا ، هو أن الفئة الأولى من المؤشرات Indicators (وهى المؤشرات غير اللفظية) لها الأولوية على النص . فالدراما أساساً حدث محاكى . وإذا كان ثمة تناقض بين الكلمات والفعل ، تكون السيادة للفعل . ومن الأمثلة الجيدة على ذلك ـــ نهاية مسرحية (فى انتظار جودو) حيث يتناقض الطلب اللفظى (هيا نذهب !) مع الفعل المشار إليه فى النص الفرعى (لا يتحركان) وهنا يتكشف عرضاً القصور الأدبى للمفردات النقدية ، فحقيقة الأمر أن النص الفرعى هو دائماً أكثر أهمية من النص الرئيسى . وسواء كان القاتل ينطق بكلمات الحب وهو يغرس خنجره فى جسد الضحية ، أو كان الرجل المحتضر يؤكد لاصدقائه أنه بصحة جيدة ، فإن الفعل يهيمن دائماً على الكلمات ، ويضع الكلمات فعلاً فى سياق مناقض ، كاشفاً عن ضعفها فى مواجهة الأحداث التى تقف وراءها .

ولأن الدراما فعل ، فلابد أن يعمل العنصر اللفظى أيضاً وفى المقام الأول باعتباره فعلاً . فالكلمات المنطوقة قلما تكتسب معناها مما يعبر عنه محتواها القاموسى أو الدلالى (السينتاطيقى) بالمقارنة بما تفعله هذه الكلمات بالشصيات الموجه إليها الكلام ، أو ما تفعله بالشخصيات التى تقوم بالقائها فى المونولوجات (ولنفكر فى كلمات هاملت : « يالى من عبد حقير تافه » وهى مناجاة يوضح فيها رأيه الخاص ويضع خطة جديدة للحدث) ان المناجيات Solioquies والأحاديث المنفردة ، يمكن أن تقسم إلى نوعين : فإما أن تجادل الشخصية نفسها ، بينما يتسمع

الجمهور فحسب أفكارها العميقة ، أو توجه الشخصية حديثها بالفعل إلى الجمهور مباشرة . وفى الحالة الأولى تمثل الشخصية أمام نفسها (تغير رأيها) وفى الثانية تمثل الشخصية أمام الجمهور .

وعندما يحدث تعارض بين الكلمات المنطوقة وفعل الشخصيات ، فإنها تكون جزءاً من الفعل أيضاً كاشفة عن تعقده ودوافعه المختلطة . وحيثما يكون الفعل الصامت البسيط كافياً لتصوير ما يحدث ، تكون الكلمات زائدة على الحاجة . ان الاقتصاد فى الكلام هو فى حقيقة الأمر ــ شئ أشبه بسلاح درامى ذى حدين .

إن واحداً من أعظم معلمى التمثيل فى عصرنا وهو چاك لوكوك Jacques Lecoq ، يبدأ مع تلاميذه « بمواقف » يكون عليهم فيها أن يرتجلوا استجابات لبعضهم البعض فى أدوار اجتماعية مختلفة (كضيوف فى حفل لم يتم تعارفهم بعد مثلاً) إذ يكون عليهم أن يتفاعلوا تفاعلاً صامتاً لأطول فترة ممكنة ، ولا يسمح لهم بالكلام إلا حين تصبح الكلمات أساسية بشكل مطلق وهذا يجسد واحداً من المبادئ الأساسية « للإقتصاد » فى الدراما ؛ فأى شئ يمكن التعبير عنه بلا كلمات ، يجب أن يتم بدونها . وهذا هو السبب الحقيقى فى أن الحاجة إلى الحوار أقل فى السينما ، إذ يمكن للكاميرا أن تنقل قدراً كبيراً من المعلومات (بفعلها « المؤشرى ») يفوق كثيراً كل ما هو ممكن على خشبة المسرح .

٣ ــ لا يمكن على الاطلاق تحليل التعبيرات اللفظية التى تصدر عن الشخصيات بمعزل عن السياق الدرامى الذى تقال فى إطاره والفعل الذى تمثله . ولأن الفعل يصدر على أية حال ، عن الشخصية دائماً ، فإن معنى التعبير اللفظى لابد أن يفهم أيضاً فى ضوء الشخصية التى يصدر عنها . ولا يمكن مطلقا لأى كاتب درامى أن يقرر شيئاً على لسانه هو ، أو ينطق برأيه ضمن الحوار (أو المونولوجات أو الأحاديث الجانبية asides التى تلقيها الشخصيات) وعندما يرغب كتاب المسرح من شكسبير إلى بريشت فى أن يضيفوا تعليقهم الخاص على الحدث ، فإن عليهم أن يلجأوا إلى

المقدمة Prologue أو خاتمة المسرحية Epiloge ، أو الأغانى التى يؤديها الممثلون الذين يخرجون بشكل ملحوظ عن شخصياتهم ــ بل ان تلك الفقرات « السردية » التى تلقيها الشخصيات مثل الراوى فى (دائرة الطباشير القوقازية) لا يمكن أن تؤخذ كلية على أنها رأى المؤلف ، بل يجب أن نضع فى الإعتبار دائماً ذاتية الشخصية (وهى فى هذه الحالة شاعر شعبى قوقازى) وفى السينما أيضاً لابد أن يكون تعليق المؤلف الحقيقى مقصوراً على « الصوت الإضافى » Voice-over الخارج عن الحدث ، أو اللوحات التوضيحية كما تستخدمها السينما الصامتة ، وكما يستخدمها المخرجون الذين يتحيزون إلى بريشت مثل « جودار » Godard .

ومن ثم لا يمكن أن تؤخذ أية كلمات تنطقها الشخصية فى الدراما بمعناها الظاهر . فهى دائماً نتاج الشخصية ودوافعها والموقف الذى تجد نفسها فيه. ان الجمهور يتعين عليه باستمرار أن يفحص هذه الدوافع ويخضعها لتحليل مستمر فى ضوء المواقف المتطورة . ان أى اثبات يُصنع ، يمكن أن تؤكده الحوادث التالية أو تدحضه . ويعتمد الكثير هنا أيضاً على الجدل ، الذى يكون غالباً موضوع نقاش بين ما تعرفه الشخصية وما تجهله وبين ما يعرفه الجمهور مما تجهله الشخصيات . وفى مثال دورنيمات Durenmatt [٦] الشهير ، إذا كانت هناك شخصيتان تتناولان القهوة ، فإن الأمر يصبح درامياً ان كان الجمهور يعلم أن أحد الفنجانين أو حتى كليهما ، مسموم وما اذا كانت احدى الشخصيتين أو كلاهما يجهل ذلك . ان الكلمات التى تتبادلها هاتان الشخصيتان فى موقف كهذا قد تكون فى غاية التفاهة ، إلا أن الموقف هو الذى يشحنها بحد أقصى من المعنى . لقد كان هذا النوع من المفارقة الدرامية Dramatic Irony ــ واحداً من أقدم الوسائل الدرامية ، بدءاً من إصرار أوديب على معرفة الحقيقة الكاملة ، إلى التوترات الناشئة عن معرفة الجمهور بأن سيف لايرتس مسموم و أو تعليق فالنشتاين Wallenstein الذى يبدو تافهاً عن أنه كان ينوى أن ينام نوماً عميقاً تلك الليلة ، فى حين يعلم الجمهور مسبقاً أن إغتياله وشيك .

٤ ـــ لقد أصبحت مقولة النص الفرعى Subtext مألوفة للغاية منذ أكد تشيخوف على النسيج المعقد للمعنى الذى يشكله النص الدرامى . وليس الكاتب المسرحى وحده هو من لا يتمكن أبداً من التعبير عن رأيه أو رسالته فى الدراما ، إذ أن ما يقوله لن يكون إلا رأياً لإحدى الشخصيات . ان الشخصيات نفسها ، خاصة فى المسرح بعد تشيخوف ، نادراً جداً ما تقول ما تعنيه فعلًا ، وذلك ببساطة لأن الناس فى الحياة الواقعية يتجنبون دائماً المباشرة الصريحة . ويندر حل المشكلات الاجتماعية بالكلام عنها . وكما قال الشاعر هوفمنشتال Hofmannsthal فى مناقشة لأحد نصوصه الأوبرالية مع الموسيقار ريتشارد شتراوس : « ألم يصدمك أبداً أنه فى الحياة الواقعية لا يتقرر شئ أبداً بالحديث عنه ؟ ان المرء لا يكون متفرداً أبداً هكذا فى اقتناعه الكامل باستحالة تسوية موقف ما ، كما يكون بعد محاولة الوصول إلى ذلك الحل بالكلام . » (٧)

ان عواطف الشخصيات وأفكارها العميقة التى لا تنطق بها (النص الفرعى) تتكشف للمتفرج اليقظ المدرك الذى تمرس على نحو غريزى غالباً بحل شفره هذا التفاعل الدقيق بين العلامات ، وذلك من خلال التفاعل الجدلى بين الموقف ـــ كما تطور عبر سلسلة من المواقف السابقة ـــ من ناحية ، وبين الكلمات المنطوقة من ناحية أخر .

ومن ثم فإن « الكلمات » التى تنطق فى الدراما تكتسب معناها فى التحليل الأخير (بغض النظر عن معانيها المعجمية الخالصة والدلالية والمرجعية referential والعروضية metric ، وغيرها من المعانى الأخرى المفتوحة أمام التفسير الأدبى الخالص) من التفكير فى « من » يفعل « ماذا » « لمن » بوساطة هذه الكلمات وتحت أية ظروف . أو بايجاز أكبر ، فإن معنى الكلمات فى الدراما ينبثق فى النهاية من الموقف الذى تنبع منه.

وهذا هو أيضاً مصدر ذلك « الشعر المسرحى » والتليفزيونى والسينمائى الذى يضفى على الحديث اليومى العابر ، تلك القوة الشعورية العاتية : (لير : « أرجوك أن تفك هذ الزر » وميشيل مورجان : « كم هى صعبة هذه الحياة » فى مسرحية مارسيل كارن (شارع الضباب) Quai des Brumes .) ان الاقتصاد اللفظى فى التعبير ، فى سياق تحدده نظم علامات غير لفظية بالاضافة إلى « موقف » التعبير فى تتابع الأحداث ، هو بالتحديد ما يعطى هذه الكلمات تأثيرها الهائل .

وبالتالى يمكن إعتبار الدراما بمثابة سلسلة أو كم متصل من « المواقف » . وهذا يبلور فارقاً جوهرياً آخر بين النص الدرامى والنص الأدبى ، ففى العرض يوجد النص الدرامى وهو يتكشف فى الزمان والمكان على السواء . فى حين يظل النص المقروء خارج إطار زمنى صارم . فبينما يمكن مقاطعة قراءة نص أدبى أو وضعه جانباً ، يتسم النص الدرامى المعروض بميزة أساسية هى تطوره الصارم من موقف إلى موقف ، فى إتجاه لا يمكن عكسه، فى كل عناصره البنيوية الأساسية (المشاهد ، الأفعال ، التتابعات Sequences) ومن ثم يصبح العرض الدرامى « بنية — فى — الزمن » « Structure-in-time » واضحة ومحددة ، بما لها من سمات خاصة هامة مثل السرعة Pace والايقاع والتنويع فى طبقة الصوت وشدته، والنماذج الشكلية التى تخلقها هذه التنويعات .

إن هذا البعد الزمنى هو ما تشترك فيه الدراما مع شقيقتها من فنون الأداء : الموسيقى .

الفصل الثامن



علامات الدراما

الموسيقى والصوت

تحدث نيتشه عن « ميلاد التراجيديا من روح الموسيقى » وسواء كان المرء على إستعداد للاتفاق معه تماماً فى رؤيته الشعرية أم لا ، فإنها حقيقة لا شك فيها أن أصول الدراما ترجع إلى ماض مبهم لم تكن فيه الطقوس والرقص وغناء التراتيل أو ترنيم القصائد الملحمية ــ قد تمايزت بعد .

ومن هنا من المدهش أن الموسيقى قد لعبت دائماً دوراً هاماً كنظام دلالى فى العرض الدرامى . ففى التراجيديا الاغريقية والكوميديا القديمة هناك القليل من الشك فى أن القصائد الغنائية الكورالية كانت تغنى مصحوبة بالرقص .

وتلك الأنواع الدرامية التى تستغنى تماماً عن الموسيقى ، تشكل قدراً ضئيلاً نسبياً مقارنة بالكم الأكبر من الدراما المؤداة عبر تاريخها . فهناك أنواع درامية أكثر بكثير استخدمت ولازالت تستخدم الأغانى والرقصات والموسيقى المعبرة عن الحالة النفسية ــ فى ثنايا العرض . وعلينا أن نذكر فقط الموسيقى التصويرية التى تتخلل الدراما السينمائية والتليفزيونية .

أما الأوبرا وهى شكل درامى لا شبهة فيه ، فإنها تدين بأصلها إلى إفتراض علماء عصر النهضة أن حوار التراجيديا الاغريقية كان يغنى بدلاً من أن ينطق . وبينما

يغلب على نص الأوبرا اليوم أن يكون مجرد نص أولى Pre-text للموسيقى (ويكون فى الغالب غامضاً إلى حد بعيد) فإن المدونة الموسيقية تبدو وكأنها منبثقة عن محاولة لتثبيت ذلك النظام الدلالى ذى الأهمية المطلقة ، الخاص بالتمثيل والنطق الصوتى والقاء النص . كما تشكل الموسيقى المصاحبة للغناء أيضاً « نصاً فرعياً » قوياً من خلال تصوير الحالة الشعورية وأفكار الشخصيات ومشاعرها الكامنة .

وفكرة فاجنر عن الدراما « كعمل فنى شامل » Gesamtkunstwerk تنصهر فيه تماماً كل الفنون ، أى النظم الدلالية للدراما ، اللفظية والموسيقية والبصرية ، هى التعبير النهائى عن هذه النظرة المتطرفة للوظيفة الدرامية للموسيقى . ومع ذلك فقد ثبت أن مبدأفاجنر بسبب تطرفه الشديد ، مبدأ محدود وضيق للغاية ، فالكثير من الوظائف الاجتماعية والفنية للدراما توجد خارج المدى الذى يمكن أن تتيحه أية دراما موسيقية من هذا النوع . ولقد اعترف فاجنر نفسه بهذا عندما اعتبر ذلك الطراز من الدراما الموسيقية حدثاً مهرجانياً استثنائياً ، وليس واحداً من الحاجات الثقافية المستمرة واليومية لمجتمع ما .

وتلعب الموسيقى ، وعلى مستوى أدنى كثيراً ، مجموعة من الأدوار الحيوية فى النظم الدلالية للعرض الدرامى : ففى إمكانها أن تقدم عنصراً بنائياً هاماً باستخدام الأغانى لكسر تدفق الحدث وتأكيد لحظات المشاعر العميقة ، كما فى مسرحيات شكسبير ، وأن تعطى الهيكل الايقاعى للحركة الخالصة فى المشاهد التى تتضمن رقصاً (مع وجود الباليه كحالة متطرفة ، والفقرات الراقصة فى الأوبريت أو الكوميديا الموسيقية أو الأفلام الموسيقية ــ عند نهاية الطيف) وفى السينما والتليفزيون على وجه الخصوص يمكن للموسيقى أن تشكل خلفية مستمرة تقريباً لا يدركها الجمهور غالباً بعقله الواعى ، ولكنها لهذا السبب تحديداً ، أكثر تأثيراً فى خلق الحالة الشعورية للحدث ومعناه . وينبع هذا الإستخدام الأخير للموسيقى من ميلودرامات المسرح الشعبى فى القرن التاسع عشر ، لكنه يرجع أيضاً إلى أغانى الكورس فى اليونان القديمة والموسيقى المصاحبة للدراما الطقسية .

فى الأمثلة السابقة ، تعمل الموسيقى فى تناغم مع الخط الأساسى للحدث والنص .أما بريشت ، من ناحية أخرى ، فقد كان يستخدم الموسيقى ، والنظم الدلالية الأخرى فى الدراما ، استخداماً مناقضاً ، كأشياء فى علاقة جدلية مع بعضها البعض . لقد أراد أن تقوم الأغانى بتفتيت الحدث ، وأن ترغم الممثل على الخروج من دوره وهو يغنى . كما سعى أيضاً إلى أن تكون الألحان بمثابة تعليق ساخر على الكلمات ، لا تأكيداً لمعناها . وذلك بحيث يعطى التناقض بين سخرية الكلمات والطبيعة العاطفية للموسيقى فى الأغنية التى يؤديها الرجال وهم يصطفون فى طابور فى انتظار السماح لهم بالدخول إلى بيت دعارة فى مسرحية (ماهوجنى) Mahagonny صورة جدلية للوعى الزائف والنفاق فى مجتمع قائم أساساً على الجشع .

أراد بريشت أيضاً أن يستخدم الموسيقى كوسيلة للتذكير ، يمكن أن تجعل الدروس الأخلاقية والسياسية أكثر سهولة فى تذكرها ، وذلك بطريقة أشبه بالطريقة التى تستخلص بها الجوقة الاغريقية العظات من أحداث المسرحية . وفى هذا الصدد ، كما فى نواح أخرى كثيرة من فكره ، كان بريشت يحذو حذو تراث المسرح الشعبى النمسوى والبافارى ، الذى كان يعتمد عادة على ألحان تنطبع فى الذهن ، وأدت فى النهاية إلى أشكال شعبية مثل أوبريت ڤيينا (وهكذا ، وصولاً إلى الدراما الموسيقية الحديثة) التى كانت تعتمد فقط على تلك الألحان الآسرة التى لا يمكن نسيانها بسهولة .

أما الصوت غير الموسيقى ، فقد لعب أيضاً دوره فى العرض الدامى منذ عصور سحيقة ، فقصف الرعد وعصف الريح ، كان يمكن محاكاتهما باتقان بوسائل ميكانيكية بسيطة . ومنذ إختراع تسجيل الصوت ، إتسع مجال المؤثرات الصوتية إلى درجة هائلة . وفى المسرح يمكن للصوت المجسم (الستريو) أن يولد سلسلة من الأصوات الطبيعية من غناء الطيور إلى الزلازل ، بينما يمكن فى السينما أن تغرق الأجهزة الصوتية الرباعية المعقدة ـــ المتفرج فى فيضان من الأصوات من كل الاتجاهات ، وأن تصنع نوبات صخب حقيقية ذات قوة درامية ، كما فى أفلام الكوارث . والمؤثرات

الصوتية من هذا النوع ، هى مؤثرات « أيقونية » لأنها تمثيلية مباشرة . لكنها يمكن أيضاً أن تستخدم فى بعض الأحيان إستخداماً رمزياً ، لاحظ مثلاً دقات قلب الشخصيات المحتضرة ، وصوت الساعات فى السينما ، أو الصوت الشهير للخيط الذى ينقطع فى نهاية مسرحية تشيخوف (بستان الكرز) .

الفصل التاسع



العلامات بين خشبة المسرح والشاشة

١ ــ ان كل نظم العلامات التى ناقشناها فعلًا توجد على هيئة مجموعات فى الأشكال الدرامية التي تجسد « حية » على المسرح ، كما توجد فى تلك الأشكال المسجلة آلياً وفوتوغرافياً . فقد يفتقر الباليه أو الأداء الايمائى Mime (على المسرح أو الشاشة) إلى العنصر اللفظى ، كما أن الأعمال التجريدية أو الفقيرة قد تستغنى عن الملحقات ، أو المناظر المزخرفة ، أو الاضاءة ، وقد تستغنى عن عنصر الموسيقى . ومع ذلك فإنه بالامكان تخيل مجموعات مختلفة من جميع نظم العلامات هذه فى العروض الحية والعروض المسجلة ميكانيكياً على السواء .

ومع ذلك ، هناك إنقسام جوهرى بين الأشكال الحية والمسجلة للعرض الدرامى ، إنقسام نجم عنه ــ فيما يتعلق بالنقد السينمائى ــ النظرة القائلة بأن السينما والمسرح شكلان فنيان مختلفان إختلافاً جوهرياً .

ومن ناحية أخرى ، فإن المناقشة المعروضة هنا تقول انه اذا كانت الفروق واقعية جداً ولابد من استيعابها كاملة ، فإن الأنواع السينمائية تشترك مع المسرح الحى فى كثير من النظم الدلالية ، لدرجة أنه يمكن ادخال هذه الفروق ، على نحو مفيد ومثمر ، فى سياق المفهوم الواحد « للدراما » أو العرض الدرامى ، وأنه يمكن لنقد هذين النوعين الدراميين الأساسيين أن يفيد حقاً عندما ينظر اليه فى هذا السياق ، أى أنه يمكن أن تنبثق بعض الأفكار الصائبة والمفيدة من تأمل سماتهما المتباينة .

٢ ــ وفيما يتعلق بالمسرح « الحى » ، فإن سمته الوحيدة المميزة حقاً والتى تشكل ميزة هائلة بالمقارنة بالأشكال الدرامية التى يعاد إنتاجها ميكانيكياً ــ هى قدرته على إقامة تفاعل مباشر بين المؤدين المتفرجين ــ أى تغذية مرتدة Feed-Back مستمرة من ردود الفعل .

والقول بأن العرض يتكشف فى حضور الجمهور ، وبأنه يسمح بإجراء تعديلات تلقائية على العناصر الموضوعة مسبقاً والتى جرى التدريب عليها فى ضوء الظروف الفعلية التى تسود أثناء العرض ، وهى الهامات وليدة اللحظة ، شأنها شأن الأخطاء غير المتوقعة التى يمكن أن تحدث ــ كل هذه العوامل تزيد من قوة الاثارة التى يولدها الحدث بالنسبة للمؤدين والمتفرجين على حد سواء . والأهم من ذلك هو الحقيقة القائلة بأن ردفعل الجمهور يمكن أن يتكشف للممثلين من خلال ضحك المتفرجين أو تنفسهم بصوت خفيض أو تصفيقهم التلقائى ، أو فى أشكال معينة من المسرح الشرقى ، من خلال الهتاف بصوت عال أو التشجيع اللفظى . وفى ضوء ردود الفعل هذه يمكن للممثلين أن يعدلوا الأداء على الفور .

ويختلف المتفرجون من عرض إلى عرض ، ويرجع هذا إلى عدة عوامل : فالمسرح الممتلئ ينتج حالة شعورية تساعد على التلقى أكثر من المسرح الشاغر ، والجو السئ فى الخارج ، والوضع السياسى ، أو ببساطة حضور مجموعات كبيرة متلاحمة من الجمهور (جماعات الاتوبيسات الآتية من الضواحى ، أو السياح الأجانب) يحدث تعديلًا فى الشخصية الجمعية Collective Individuality للجمهور الذى تخضع إستجاباته كحشد ــ لخصائص معينة ذات كينونة سيكولوجية جماعية . والممثلون الذين يطوفون بمسرحية من مدينة إلى أخرى ــ يعلمون أن سرعة رد الفعل وإستعداد الجمهور للاستجابة ــ أمور تختلف من مكان إلى آخر . ويشعر الممثلون على الفور بهذه السمات المميزة للجماهير ويضبطون أداءهم تبعاً لها . فهناك جماهير معينة بطيئة الاستجابة بمقارنتها بجماهير أخرى . وسرعان ما يقوم الممثلون بابراز العناصر التى يعدونها أساساً لدرجة أعلى من الاستجابة ، « فيجعلون النكات أكثر لذوعة » .

أما المؤدون المخضرمون فقد تعلموا أن يقيسوا الاستجابة الجمعية حتى صار بوسعهم كما يقول المثل السائر ، « أن يضعوا الجمهور فى راحات ايديهم » . إن الممثلين البارعين والمخضرمين يمكنهم أن يخضعوا الجمهور كما يخضع المتادور ثوراً . وتصبح هذه الظاهرة فى نهاية الأمر عملية مستمرة من التغذية المرتدة بين المؤدين والمتفرجين : بالاستجابة للجمهور يقوم الممثلون بتعديل استجابة الجمهور ، والاستجابة المعدلة هذه بدورها يشعر بها الممثلون .. وهكذا .

وبنفس الدرجة من الأهمية تتسم الحقيقة التى مؤداها أن الأمر ليس مجرد حركة فى إتجاهين . فكل متفرج ينفعل برد فعل أفراد الجمهور الآخرين : فإذا كان الشخص الجالس بجانبى يضحك بصوت مرتفع ، فربما لأن الضحك معدٍ ضحكت أنا بصوت أعلى أو كان ضحكى أعمق (وأثر هذه التغذية المرتدة بين أفراد الجمهور موجود بطبيعة الحال فى السينما ، حيث يكون العرض ثابتاً لا يتغير على الاطلاق ، لكن ردود الأفعال لدى الجمهور تختلف إختلافاً تلقائياً من عرض إلى آخر . وفى التليفزيون ، الذى يشاهده عادة أفراد منعزلون أو جماعات متناهية الصغر ، تقل هذه التغذية المرتدة إلى حد بعيد ، وهذا هو أحد أسباب اضطرار التليفزيون إلى اللجوء إلى متفرجى الاستوديو أو « الضحك المعلبَّ ») .

مما لاشك فيه أن أثر التغذية المرتدة المتعددة فى العرض الحى — هو أمر ذو قيمة كبرى فى تدعيم تجربة الفعل بالنسبة للمتفرجين والممثلين على السواء . ومع ذلك ، وبالرغم من أنها تزيد من حدة التجربة بطبيعة الحال ، وتولد قدراً أكبر من التركيز لدى المتفرج الفرد ، ورغم أنها قد تسهم فى تمكين المتفرج من أن يستمد « المعنى من العرض ، إلا أنها لا تشكل نظام علامات مميز بالمعنى الذى تعطيه السيميوطيقا لهذا المصطلح . وهذا يجعلنا نتفرغ للامكانات الاضافية لانتاج المعنى فى الوسيطين الدراميين السينمائيين : السينما والتليفزيون .

٣ — ان الأشكال الدرامية الفوتوغرافية والتى يعاد إنتاجها ميكانيكياً ، وهى الفيلم السينمائى والتمثيلية التليفزيونية Teleplay ، تختلف عن العرض الدرامى الحى

فى أن المتفرج فى الوسائط المبثوثة ميكانيكياً لا يتصل إتصالاً مباشراً مع المؤدين ، فعملهم لابد أن يصل إلى المتفرج عن طريق الكاميرا .

ولأن هذه النوعية من الدراما تكون دائماً مسجلة على فيلم أو شريط ڤيديو (أصبحت الدراما التليفزيونية الحية نادرة جداً) فإن الفعل الدرامى ــ علاوة على ذلك ــ يكون قد تم بالفعل خارج الاطار الزمنى الذى يعيشه المتفرج . ومن ثم ، فهى تفتقد إلى عنصر معين من الحدث التلقائى ، غير المتوقع الذى يزيد من إثارة العرض الحى .

فى المسرح ، يشاهد المتفرج فضاءاً معيناً ومحدداً سلفاً ، هو خشبة المسرح . وقد يكون هذا الفضاء ثابتاً جامداً ومحاصراً على نحو صارم ، محاطاً بقوس البروسينيوم ، وبالتالى يشبه صورة فى داخل إطار ، أو قد يكون ساحة مفتوحة Arena ، أو كما هو الحال فعلًا فى العروض البيئية ، فقد يحيط هذا الفضاء بكل من المتفرجين والممثلين ، وقد يستخدم لكى يمثل ويتوافق مع أماكن وبيئات مختلفة فى مشاهد مرئية على نحو ملموس أو متخيلة فقط (كما فى المسرح الاليزابيثى).لكن ذلك الفضاء نفسه، أياً كان الشكل الذى يتخذه ، سيكون دائماً معيناً » . انه جامد يظل باستمرار وبشكل ثابت فى مواجهة المتفرج أو محيطاً به.

وفى هذا الفضاء الذى يظل باستمرار فى نطاق رؤيته المركزة والعامة ، يمكن للمتفرج أن ينظر إلى حيث يشعر بوجود بؤرة الفعل فى أية لحظة معينة . وعندما يركز المتفرج المسرحى انتباهه، فإن عليه أن يختار إلى أين ينظر فى أية مرحلة من مراحل العرض : إلى فعل البطل أم إلى رد فعل الشرير ، أعلا إلى چولييت أم أسفل إلى روميو تحت الشرفة ، وهكذا . وهنا يقوم المتفرج فى العرض الحى بما تقوم به الكاميرا من أجله فى الأشكال الدرامية السينمائية ، فهو يخلق سلسلة من اللقطات المكبرة والطويلة ، ويصنع « مونتاج » مختاراً بحرية من الصور التى تثير اهتمامه. وفى العصور التى كانت « الموضة » فيها لدى الجمهور هى استخدام نظارات الأوبرا المقربة ــ كانوا يصنعون لأنفسهم بشكل واعٍ تماماً « لقطات مكبرة » للممثلين أو المغنين اللامعين .

وتستمر العملية نفسها ، حتى بالعين المجردة .

وبالتالى ، فإن المتفرج عندما ينتقل ببصره إرادياً من شخصية إلى أخرى ، ومن أحد أجزاء المنصة إلى جزء آخر ، يقوم بتركيب سلسلة من الزوايا المختلفة للرؤية والمكونات المختلفة للصورة تخلق ديناميتها الخاصة (كما يخلق المتطلع إلى لوحة ــ بالفعل ــ نوعاً من الكشف الدرامى للوحة بتحريك نظره عبر المحاور المختلفة التى وضعها الرسام بمهارة عند تحديد لتكوينها) ومن تلك الناحية ، ينشأ الاختلاف بين الوسائط الدرامية السينمائية والحية ــ من الحقيقة القائلة بأن المتفرج أكثر حرية فى تأليف « تقطيعه » الخاص للحدث .

ان مخرج الفيلم (بإيعاز من المونتير) يحاول أن يزيد من الاختيارات التى يمكن أن يقوم بها متفرج مثالى .. أن يختار ما ينظر إليه فى أية لحظة من لحظات الفعل الدرامى . ولكن المخرج علاوة على ذلك له القدرة على اجبار المتفرج على النظر إلى أشياء بعينها ، وأن يحد من قدرته على النظر إلى أشياء أخرى ، يريد المخرج أن يخفيها أو يحتفظ بها . وكما يقول أندريه بازان Andre Bazin :

.. إن المونتاچ العادى هو توفيق بين طرق ثلاث ممكنة لتحليل الواقع :

أ ــ تحليل منطقى ووصفى محض (السلاح المستخدم فى الجريمة ملقى بجوار الجثة .

ب ــ تحليل سيولوجى من داخل الفيلم ، وهذا تحديداً هو التحليل الذى يتلائم ووجهة نظر أحد الأبطال فى موقف معين . مثلاً ، الكوب الملئ باللبن والذى يمكن أن يكون مسموماً ، الذى يتعين على إنجريد برجمان أن تتناوله فى فيلم (إمرأة سيئة السمعة) Notorious

ج ــ وأخيراً تحليل سيكولوجى من وجهة إهتمام المتفرج ، سواء كان اهتمامه التلقائى ، أو اهتمام يثيره المخرج فيه بفضل هذا التحليل فقط . وقد يكون مثال هذا مقبض الباب الذى يدور ولا يراه المجرم الذى يظن نفسه بمفرده (إعتاد الأطفال على

أن يصرخوا قائلين « إنتبه » للأراجوز الذى يوشك الشرطى على مداهمته [١] .

تسلط النقطة الثالثة من هذا التحليل الضوء على التشابه الوثيق بين إختيار متفرج المسرح الذى يقوده إستخدام المخرج للضوء وتجميع الشخصيات والحركة .. إلخ — إلى الجهة التى يوجه إليها انتباهه، وبين الاستخدام المؤشرى للكاميرا الذى يقوم به المخرج السينمائى ، وإستخدام بازان الأخير الصحيح تماماً للتشابه مع عرض الأراجوز Punch and Judy ، وهو حالة أساسية إلى أبعد حد من الدراما « الحية » يبين بوضوح أنه لا يجد من هذه الناحية أى اختلاف جوهرى بين الدراما المسرحية وبين الدراما السينمائية .

وهناك فارق أهم بين الدراما الحية والسينمائية يتمثل فى التمييز الجوهرى بين الفضاء المسرحى والفضاء السينمائى . فبينما تواجه خشبة المسرح (سواء فى نمط مسرح الفرقة أو الحلبة المفتوحة أو المسرح الدائرى) المتفرج خلال العرض بأكمله وتكون معطاه الأساسى الخاص بالعرض ، فإن شاشات المسرح أو التليفزيون هى أبواب يدخل المتفرج من خلالها بحرية إلى فضاء يتغير بلا حدود ويتحول باستمرار . فى المسرح « يواجه » المتفرج فضاء ، أما فى السينما والتليفزيون فإنه « يشُد إلى » تتابع من الفضاءات المختلفة ويدفع به خلالها . ولأن الكاميرا تقوم بعمل عين المتفرج ، فإن المتفرج يدخل إلى أى فضاء تأخذه الكاميرا إليه، فهو يسرع فى سيارة ، ويعدو داخلًا البيوت أو خارجاً منها ، ويقترب من الأشياء ويبتعد عنها ، ويزيد هذا من « الحركة فى الفضاء » فقد يدفع إلى أية نقطة يريدها المخرج .

ومن ناحية أخرى ، فإن السيطرة التامة على عين المتفرج من خلال السيطرة على الكاميرا تسمح للمخرج بأن يقيد أيضاً رؤية المتفرج بشكل إرادى : فيمكن أن يريه يد القاتل ، دون أن يكشف عن الوجه الذى يفصح عن هويته، ويمكنه أن يركز على أقدام حشد من الناس يسير دون أن يرينا الشارع أو المكان الذى يتحرك فيه هؤلاء الناس .

ومن ثم يستخدم المخرج الكاميرا فى دور مؤشرى قسرى ، فهى تأخذ المتفرج « من قفاه » وتدفعه إلى الفعل وتشير له ويعينه إلى الأماكن والناس والأشياء التى قرر لمخرج له أن ينظر إليها .

إن الكاميرا لا تقود عين المتفرج من نقطة إلى أخرى فقط ، وتجعله ينظر بشكل أقرب إلى التفاصيل ، أو يتراجع إلى الوراء وينظر نظرة أشمل ، أو تقدم بعبارة أخرى عدداً من « اللقطات » المختلفة ، لكن صانع الدراما السينمائية يحدد أيضاً ديناميكية الطريقة التى تنصهر بها كل صورة Image جزئية فى تتابع مبنى بناء ذا معنى ، بايقاعه الخاص وخطه السردى .

لذا ، فإن ما يبقى فى المسرح من حرية للمتفرج (وإن كانت شبه لا واعية) فى تجميع انتقائى لسلسلة من الانطباعات البصرية من خلال تغييره لبؤرة التركيز ــ يصبح فى الأشكال الدرامية السينمائية عملية فنية محكومة ومحددة سلفاً بعناية ، ومبدأ من مبادئ السرد . وفى هذه العملية فإن اختيار وجهات النظر (اللقطات) وذوبانها الايقاعى (خلال الحركة البانورامية الأفقية والحركة المصاحبة Travelling للكاميرا) الذى يعقبه تجميع هذه اللقطات فى فيلم أو شريط ڤيديو ، فى تسلسل مستمر محكوم ومنظم بعناية ــ أو بعبارة أخرى مونتاج Editing لصور مسجلة سلفاً ــ يصبح مولداً إضافياً بالغ الفعالية من مولدات المعنى . ومن ثم فإن معظم التأملات فى جماليات الوسائط السينمائية ــ يدور حول التقنيات التى تنشأ عن هذه الوظيفة المؤشرية للكاميرا ، وإيقاعية وديناميكية ذوبان صورها فى تيار مضبوط بعناية من التعبيرات البصرية .

ويميز المنظرون السينمائيون غالباً بين الحركة ــ فى ــ المنظر mise-en-scene التى تضم كل نظم العلامات المولدة للمعنى على خشبة المسرح ، والتى هى « المعطى » الذى يتم تصويره من ناحية ، وبين « فن المخرج » الذى يشمل إنتقاء وتركيب « اللقطات » من ناحية أخرى . ونتيجة لهذا ، فإن « الميزانسين » (وقد أصبح متطابقاً تماماً مع أساليب الإخراج المسرحى) لا يحصل فى الغالب إلا على إعتراف

مقتضب من قبل النقد السينمائى المعاصر ، كما يعامل التمثيل والتصميم والنص ، أولاً وقبل كل شئ على أنها عناصر ثانوية .

ومن الصحيح القول يأن تأثير المخرج والمونتير على التمثيل مثلاً ـــ تأثير ملموس . فاللحظات الضعيفة يمكن استبعادها ، ويمكن للمونتاج أن يحقق تأثيرات قوية من خلال الربط الموحى بين اللقطات . ويستشهد غالباً فى هذا الصدد بتجربة كوليشوف Kuleshov الشهيرة التى تبدو فيها نفس اللقطة المكبرة Close-up المحايدة لوجه ما ، وكأن تعبيرها يتغير عندما توضع إلى جانب لقطات أخرى لوجوه باسمة أو متجهمة .

بالرغم من ذلك فإن تركيز المدارس المختلفة لجماليات الفيلم على الجوانب «الفيلمية » الخاصة بالدراما السينمائية ، أدى إلى التقليل من قيمة الإسهام الذى تقدمه نظم العلامات الأخرى . وعلى سبيل المثتل فإن نظرية « خالق » الفيلم السينمائى Auteur ، التى تفترض أن المخرج هو صانع الفيلم الأوحد ، وتميل إلى إعتبار اسهامات المؤلف والمصمم والمصور والمونتير وسائر الفنانين المبدعين الآخرين ـــ بمثابة إسهامات ثانوية ، هذه النظرية تزيف صراحة لا وضعاً قائماً فحسب ، باعتبار ان معظم الأفلام هى نتاج لعدة مساهمين يجمع بينهم اتفاق عارض تقريباً ، بل إنها أدت إلى تجاهل نسبى لاسهامات سائر الفنانين الآخرين ، كالكتاب والمصممين والممثلين أولاً وقبل كل شئ ـــ فى أكثر أنواع النقد السينمائى طموحاً وعقلانية . أما فى عالم صناعة السينما الواقعى ، فيمكن البرهنة بقوة على أن العامل الرئيسى فى إنتاج فيلم معين هو فى أغلب الأحوال « النجم » الذى ينتج حضوره فى المشروع الفنى ـــ عملية التمويل المصرفى التى تجعل إنتاجه ممكناً ، والذى يتغلغل نفوذه فى عملية الانتاج بأسرها وفى كثير من الاختيارات المتاحة للمخرج .

وعلاوة على ذلك ، فإن المغالاة الشديدة فى دور المخرج قد يكون لها تأثيرها السئ فى التقليل من قيمة اسهام الكاتب فى السينما .

ومن الأمور ذات الدلالة أنه فى الوسيط التليفزيونى حيث يمكن لأسباب اقتصادية ، إنفاق وقت وجهد أقل بكثير فى تصوير نفس المشهد مرة بعد مرة ، وحيث يتوفر وقت أقل لاجراء عملية المونتاج ، فقد تمكن كتاب كبار مثل هارولد بنتر Harold Pinter وتوم ستوبارد Tom Stoppard وداڤيد ميرسير David Mercer وصمويل بيكيت Samuel Beckett ، من خلق دراما على درجة رفيعة من الكمال الأدبى والفنى ، قدمت فى شكل سينمائى . وفى حالة بيكيت كان مفهوم « خالق » الفيلم حقيقة أكثر اقناعاً مما هو فى السينما : فهنا الخالق هو الكاتب الذى تمكن من تجسيد خياله بشكل ملموس حين سمح له باخراج نصه الخاص . وحتى فى السينما ذاتها ، فإن بعض الروائع العظيمة التى خرجت إلى حيز الوجود كانت من عمل مخرجين كتبوا نصوصهم بأنفسهم أو كتاب تمكنوا لحسن الحظ من إخراج أفكارهم الدرامية أو بالأحرى التحكم فى تجسيدها مثل شابلن وأورسون ويلز وجان كوكتو وودى ألن .

٤ ــ ان النظم الدالة التى تصدر عن الدور المؤشرى للكاميرا ومن تقنيات المونتاج والتقطيع ، قد تم فحصها تفصيلياً على يدِ سيميوطيقى السينما الذين صاغوا « النحو » و« الصرف » لإستخدام اللقطات الطويلة والمكبرة وربطها ، والايحاءات المختلفة للقطع الحاد والاختفاء التدريجى Crossfade واللقطات المستقلة الثابتة التى تجمد زمناً طويلًا فى مقابل المونتاج الدينامى للصور القصيرة ، أو المزيج ــ الذى تتم السيطرة على ايقاعه ــ من كليهما ، كما نجد فى مشهد القتل الشهير فى الحمام فى فيلم سايكو Psycho لهيتشكوك .

وبينما أصبحت تقنيات معينة من هذا النوع . مثل التداخل dissolve الذى يسبق الاسترجاع flashback ـ جزءاً من تراث الوسائل « الرمزية » التى يمكن التعرف عليها فوراً والتى يفهمها الجمهور حالاً ، فإن الحديث حتى فى هذا الموضع ، عن « لغة » ذات نحو ثابت ، هو مسألة خلافية إلى حد ما ، إذ أن هناك طرقاً جديدة غير تقليدية لمعالجة هذه التقنيات على أيدى مخرجين مبتكرين يمكنهم أن يستخدموها بأساليب جديدة تماماً لتوليد معان مختلفة . وهذا هو فعلًا الجوهر

الحقيقى للإبداع فى هذا الوسيط ، كما هو فى أى وسيط آخر . لذلك فإن التقنين الصارم « لمعانى » تقنيات بعينها ، قد يصبح « فى سخافة » التطبيق الصارم للوحدات الثلاث على الدراما الكلاسيكية الفرنسية .

وعلاوة على ذلك ، فإن الموضات تتغير « فمونتاچ » اللقطات التى تبدو غير مرتبطة فى الظاهر والذى كان يعد يوماً ما واحداً من وسائل التعبير الأساسية لهذا الوسيط ، وذلك بتأثير الرواد الروس العظام من أمثال إيزنشتين وبودوفكين ، ولا يزال مستخدماً عند شابلن حين وضع قطيعاً من الاغنام الذى كان جنباً إلى جنب مع حشد من العمال فى افتتاحية فيلمه (العصور الحديثة) .. هذا الأسلوب قد أصبح الأن وبصورة مؤكدة موضة قديمة .

إن السهولة التى تتوفر للدراما السينمائية فيما يتعلق بتغيير المكان والمنظر والحركة فى الزمن إلى الأمام أو إلى الوراء ــ كان لها بدورها تأثير على الدراما الحية ، مما يعد علامة أخرى واضحة على الوحدة الضمنية بين الوسائط الدرامية .

لقد أصبحت تقنيات مثل الإسترجاع والمونتاچ الدينامى للمشاهد الطويلة والقصيرة ، والتغيير المستمر فى مكان الحدث ، واستخدام الأصوات البشرية المسجلة ، أو الرواة الذين يظهرون على خشبة المسرح ويقومون بربط الأحداث أو تفكيكها ، ويدخلون فى نسيج الحدث أو يخرجون عنه ــ تقنيات شائعة فى الدراما المسرحية المعاصرة . وبينما يمكن أن تبدو هذه التطويرات ثورية بعد عهد طويل سيطرت عليه التقاليد الكلاسيكية والطبيعية التى كانت تصر على بنية تتألف من ثلاثة فصول أو خمسة ، أو على تقليد الجدار الرابع الوهمى ، فإن ما فعلته السينما هنا هو مجرد احياء الروابط مع أكثر التقاليد الدرامية تحرراً فى العصور الوسطى وعصر اليزابيث ، التى كانت تستخدم أيضاً مونتاج المشاهد القصيرة ، كما تستخدم السرد . (مثلما فعل شكسبير فى (بيركليس) أو فى (هنرى الخامس) أو (حكاية الشتاء) إذا كان لنا أن نورد فقط أشد الأمثلة وضوحاً .)

ومع ذلك ، فمما لا شك فيه أنه بتأثير السينما قد تفتحت تقنيات الدراما المسرحية وتحررت من قيود المسرحية محكمة الصنع well-made play ، كما كان للاذاعة التى تستخدم الرواة بمعدل أكبر كثيراً دورها فى هذا المجال . والجماهير التى إعتادت السينما ، هى الآن على إستعداد لتقبل الدراما الملحمية التى تعتمد على مستويات معقدة من ألسرد كما فى مسرحية بريشت (دائرة الطباشير القوقازية) أو إنعكاسات التتابع الزمنى المعتاد كما فى مسرحية بينتر (خيانة) Betrayal أو مسرحية كاريل تشرشل (فتيات القمة) Top girls .

ان ما يملكه المسرح من قوة مميزة ، هو قدرته على الايحاء بأشياء واقعية بوساطة حدث رمزى : فأى ممثل يمكن أن يؤدى أداء حركياً للشراب من كوب غير موجود ، أو إستخدام مسدس وهمى على خشبة المسرح ، بينما تضطر السينما ، بسبب طبيعتها الفوتوغرافية ، ومن ثم حاجتها إلى واقعية أكبر ، إلى استخدام أشياء حقيقية . ومن ناحية أخرى فإن الطبيعة المؤشرية Deictic للكاميرا ، وقدرتها على الاشارة إلى أشياء صغيرة بتقريبها فى لقطات مكبرة ، قد زادت كثيراً من قدرة السينما على إستخدام أشياء حقيقية فى دور الرموز . ان السينما يمكن أن تخلق المعادل البصرى للفكرة المهيمنة المتكررة Leitmotiv التى قال بها ڤاجنر ، عن طريق ربط أشياء أو حتى مناظر طبيعية بكاملها ــ بأفكار أو مشاعر بعينها .

٥ ــ تنبع بعض الفروق الشديدة الأهمية بين الوسائط البصرية الدرامية الثلاثة ــ المسرح والسينما والتليفزيون ــ من إختلاف الظروف التى تتم فيها المشاهدة .

وهنا تشترك السينما والمسرح الحى ــ بخلاف التليفزيون ــ فى خاصية هامة تتمثل فى أن جمهور المشاهدين يحتشد فى قاعات مظلمة ، تحكمها ظواهر الحشد الجمعى لا سيكولوچية الفرد . علاوة على ذلك ، ففى كلتا الحالتين يتم ادراك العرض باعتباره حدثاً فى حد ذاته ، بل فرصة تستحق أن يبذل المرء من أجلها مجهوداً

(كمغادرة المنزل ، وشراء تذكرة .. الخ) بينما التليفزيون يأتى إليه عرضاً ، كما يعرض عنه المرء عرضاً .

فى المسرح ، يكون الجمهور فى حضور القائمين بالاتصال ــ الممثلين ــ وهذا يطلق العناية لعملية التغذية المرتدة المعقدة بين الجمهور والممثلين ، وبين أفراد الجمهور أنفسهم ، كما تحدثنا عنها من قبل .

أما فى السينما فتنعدم التغذية المرتدة بين الجمهور والمؤدين . لكن إدراك الجمهور لرد فعله الخاص يظل فعالاً لدرجة كبيرة . هنا تزيد قدرة الوسيط على توجيه إنتباه جميع أفراد الجمهور إلى نفس التفاصيل عن طريق معالجة وجهات نظرهم ــ من تماثل إستجابة الجمهور . ومن ثم تكون مثلاً الإنفجارات الهيسترية فى الضحك التى يمكن إثارتها من خلال أفضل الأفلام الهزلية .

وفى الدراما التليفزيونية تغيب تماماً هذه الاستجابة السيكولوجية الجماعية . فجمهور التليفزيون لا يفتقر فحسب إلى الجمع المحيط به، بل انه يتحرر أيضاً تلك القيود التى يرسف فيها أناس يجلسون فى مكان مظلم مزدحم ، ومن ثم يضطرون إلى الجلوس طوال العرض تقريباً . يستطيع جمهور التليفزيون أن يترك العرض مع ضغطة على أحد الأزرار . ونظراً للاستجابة القليلة للدراما التليفزيونية ، وللتركيز الشديد من جانبها على المؤثرات التى تقوى عنصر التشويق Suspense ــ يأتى الإلحاح على حشد الحوادث المثيرة لتشويق فى الدقائق الأولى من التمثيلية ، وإستخدام جمهور الاستوديو أو الضحك المعلَّب فى الكوميديا لاستثمار الطبيعة المعدية للضحك على أمل أنه سيجعل حتى المشاهدين المنعزلين بمنازلهم يشاركون فيه.

إن المتفرج فى المسرح والسينما ، حيث يكون جزءاً من جمع ، وهكذا يتأثر بسيكولجية الجماعة ، يظل رغم ذلك هو نفسه المستقلة بذخيرته الثقافية الفردية وذوقه وهمومه الشخصية . وبين هذين القطبين ، يوجد توتر ، وقد تؤدى عدوى المسرح المحيط به إلى ضحكة فردية نتيجة لنكتة لم يفهمها تماماً ، وقد تجعله موجة العاطفية

التى تغمر الجمهور ، يبكى لشئ لو تعرض له بمفرده قد يعتبره مجرد هذر عاطفى .

أما التليفزيون ، لأنه موجود باستمرار فى المنزل ، فإن الجمهور يعتبره مصدراً للتسلية لا يتوقف . ومن ثم تكتسب كل فقرة أو برنامج بمفرده ، بعض المعانى الاضافية وغير المقصودة حتماً ، عندما يوضع بجوار فقرات أخرى تسبقه أو تليه. فإستيعاب تقرير اخبارى عن احدى رحلات الفضاء سوف يؤثر فى فيلم من الخيال العلمى يعرض قبله أو بعده ، ويتأثر به. كما تتأثر المسرحية السياسية بالأخبار التى تليها أو تسبقها ، وتؤثر فيها .

وتكمن المفارقة هنا فى أن هذه السلسلة المتصلة فى حد ذاتها ــ فى حالة التليفزيون التجارى ــ تتفتت باستمرار وتقاطعها بالاضافة إلى ذلك مادة دخيلة فى شكل إعلانات . ومن ثم فإن انتاج « المعنى » وتقديم أنماط راقية من الأعمال الدرامية قد أصبح أمراً شديد الصعوبة فى التليفزيون ، وكثيراً ما يؤدى إلى اشارة أكثر إلحاحاً وتأكيداً أشد على المعلومات السيميوطيقية فى الفيلم والدراما التليفزيونية . إذن مثلما يتعين فعل كل شئ للاحتفاظ بانتباه جمهور سريع الاستثارة ، فإن الميل تجاه قدر أكبر من العنف والمضمون العاطفى أيضاً لابد أن يوجه نحوجماهير التليفزيون التجارى .

ان التطويرات التقنية التى ستؤدى إلى زيادة حدة الصورة وتوفر شاشات تليفزيونية باحجام أكبر كثيراً ــ سوف تؤدى أيضاً إلى تقريب الدراما التليفزيونية أكثر فأكثر من السينما . فعلى الشاشات الصغيرة التى لا تحتوى إلا عدداً صغيراً نسبياً من خطوط الإشارة (الاليكترونية) لا تنقل اللقطات الطويلة تفصيلات كافية مما أدى بالدراما التليفزيونية إلى التركيز على اللقطات المكبرة الكاملة والمتوسطة .

ويشكل توزيع أفلام الڤيديو جانباً جديداً من عملية الظهور التدريجى للدراما السينمائية التى يمكن مشاهدتها تليفزيونياً . فالأفلام السينمائية المطبوعة على شرائط تعرض على شاشات صغيرة لأعداد محدودة من الناس فى ظروف غير مسرحية . ومن

ثم يضيع جانب هام من جوانب المعنى فى السينما . ومن ناحية أخرى ، فإن الفيلم سوف يتتابع بلا مقاطعة تجارية (من الاعلانات) على شاشة المنزل ، وستكتسب مشاهدة الفيلم . فى حالة شرائه أو استئجاره ــ معنى المناسبة occasion أكبر مما يكون لتمثيلية تليفزيونية يشاهدها المرء عرضاً ضمن الإرسال .

٦ ــ وإذا حاولنا الآن أن ننظم العناصر المختلفة التى تخلق المستوى الأول الدلالى من معنى عرض درامى ، فقد نتوصل إلى الجدول التالى :

نظم العلامات المشتركة بين جميع الوسائط الدرامية :

١ ــ نظم التأطير Framing التى تقع خارج نطاق الدراما :

أ ــ الاطار المعمارى والجو ambiance المحيط بالعرض .

ب ــ العنوان والوصف النوعى والدعاية المسبقة .

جـ ــ البرولوج والمقدمة الدرامية title sequence والإيبيلوج .. إلخ .

٢ ــ نظم العلامات المتاحة للمثل :

أ ــ الشخصية Personality ، التوازن بين فريق الممثلين Casting .

ب ــ إلقاء النص .

جـ ــ تعبير الوجه.

ء ــ الايماء ، لغة الجسد body Language .

هـ ــ الحركة فى الفراغ .

و ــ الماكياج ، تصفيف الشعر .

ز ــ الملابس Costume .

٣ ــ نظم العلامات المرئية :

أ ــ التصوير الأساسى للمكان .Basic Spatial Configuration

ب ــ التمثيل البصرى للمكان .Visual represention of Locale

جـ ــ نظام الألوان .Colour Scheme

ء ــ الملحقات (الاكسسوار) .

هـ ــ الاضاءة .

٤ ــ النص :

أ ــ المعنى المعجمى Lexical والدلالى Syntactic والمرجعى referential للكلمات .

ب ــ الأسلوب : راق / منحط ، نظم / نثر .

جـ ــ إبراز السمات الفردية للشخصيات .Individualization of characters

ء ــ البنية الكلية ــ الايقاع ــ التوقيت .Timing

هـ ــ النص كفعل ــ النص الفرعى .Subtext

٥ ــ نظم العلامات المسموعة :

أ ــ الموسيقى .

ب ــ الأصوات غير الموسيقية .

نظم العلامات المقصورة على السينما والتليفزيون

١ ــ نظم العلامات الناشئة عن عمل الكاميرا :

أ ــ اللقطات الثابتة : اللقطة الطويلة ، المتوسطة ، واللقطة المكبرة الكاملة .

ب ــ اللقطات البانورامية Panning Shots .

جـ ــ اللقطات المصاحبة Travelling .

ء ــ لقطات الحركة البطيئة والحركة السريعة Slow motion and accelerated motion .

٢ ــ نظم العلامات الناشئة عن ربط اللقطات :

أ ــ التداخل dissolve .

ب ــ الاختفاء التدريجى للصورة Crossfade .

جـ ـــ الشاشة المقسمة Split screen .

ء ـــ القطع الحاد Sharp cut .

٣ ـــ نظم علامات التقطيع Editing :

أ ـــ المونتاج Montage .

ب ـــ إستخدام تيار الصورة الايقاعى .

وبالمقارنة بنظم العلامات الثلاثة عشر التى قال بها كوفزان (والتى تنطبق على الدراما الحية) فى خمس مجموعات ، فإن هذه القائمة تضم عدداً اجمالياً قدره ٢٢ نظام علامات مختلفة فى خمس مجموعات وان كان مجموعات مختلفة قليلًا ، بالاضافة إلى ثلاث مجموعات تضم عشرة نظم سيميوطيقية مقصورة على الوسائط السينمائية .

وهذه القوائم جميعاً ، شأنها شأن كل الجهود المبذولة من أجل تنظيم هذه الظواهر المعقدة ، لابد أن تعد بمثابة محاولة ، خصوصاً فى هذا المجال حيث تتعقد الأمور باستمرار نتيجة للنشوء المتبادل والتداخل بين النظم المتمايزة .

فالملابس والماكياج تنتمى إلى التصميم مثلما تنتمى إلى الممثل ، ويؤثر المصمم على الحركة . وبالتالى على أداء الممثل ، ويتخطى عمل مصمم الاضاءة ـــ عمل مصمم المناظر ويدعمه ، والنص يحدد الايماء والحركة . وفى الوسائط السينمائية تؤثر الكاميرا وعملية المونتاج تأثيراً بالغاً على دلالة عناصر الحركة mise-en-scene .

هذه اذن هى الوسائل أو الأدوات التى يتمكن من خلالها صانعو العرض الدرامى من بناء شخصياتهم وتلوين خلفياتهم وبيئاتهم ، لكى يرووا قصتهم .

ومع ذلك ، فهناك فى القصة دائماً ماهو أكثر كثيراً من مجرد خطوطها الأساسية . فحالما يتأسس المستوى الدلالى الحقيقى الفعلى ، تتدخل المستويات الأخرى من المعنى . فقد يسعى صانعو العرض (الكاتب والمخرج والمصمم

والمؤلف الموسيقى) فى النهاية إلى تلك المستويات العليا ، كالرسالة الأخلاقية أو السياسية أو الفلسفية التى يريدون توصيلها ، لكن تلك المستويات لابد أن تقوم على أساس متين من المعنى الدلالى للعلامات التى تعرض على جمهورهم .

ومع ذلك ، فإن العلامات المفردة ليست سوى مادة أولية لخلق الدلالة والمعنى . ونظم العلامات المفردة التى قمنا بتحليلها ــ تترابط فيما بينها لتخلق بنى دلالية ذات نظام أكثر رقياً .



الفصل العاشر

مقطوعات كورالية لها وظيفة محددة ومعنى معين) . وأن البنية الشكلية للمشاهد الحوارية والكورالية تتبع نموذجاً صارماً محدداً سلفاً .

وفى المسرح اليابانى التقليدى ، فإن أذرع خشبة المسرح Stage hands المغطاة باللون الأسود يجب أن تبقى غير مرئية . وفى الأوبرا الكلاسيكية الصينية ، يقوم حامل العلم بتمثيل جيش بأكمله . وكان على جماهير مسرحيات الأسرار فى العصور الوسطى أن تعرف أن الشخصيات التى تخرج من أحد الأكشاك المنظرية Mansions الموجودة على خشبة المسرح ، يفترض أنهم فى البيئة التى تمثلها هذه الاكشاك حتى عندما يبتعدون عنها . كما كان فى إستطاعة المتفرجين فى المسرح الاليزابيثى أن « يقرأوا » معنى المشاهد المؤداة على الخشبة الداخلية ، أو على الجزء العلوى من خشبة المسرح . وكانت جماهير القرن التاسع عشر تعرف أنها كانت تنظر إلى غرفة مثلاً من خلال حائط رابع شفاف . وبنفس الطريقة ، تعى جماهير الوقت الحاضر فى السينما والتليفزيون معنى الاختفاء التدريجى والتداخل والزوايا المتغيرة للكاميرا . وكانت الأحاديث الجانبية asides التى تأتى على لسان إحدى الشخصيات للجمهور ، تعتبر فى المسرح الأوربى لعدة قرون غير مسموعة للمؤدين الأخرين على خشبة المسرح : والشخصيات التى كان الجمهور يراها ولابد أن تكون مرئية بالنسبة للمؤدين كانت تعتبر غير مرئية لهم ، وذلك ببساطة لأنه يفترض أنها مختبئة وراء شجرة نحيلة أو ستارة بدائية . والشخصيتان اللتان ترتديان ملابس متماثلة كان يتم تقبلهما على أنهما تبدوان متشابهتين تماماً وغير متميزتين ويمكن بالتالى أن يقع الخطأ فى التعرف عليهم ، وذلك رغم أن النكتة بالنسبة للجمهور تمكن تحديداً فى أنهم على وعى بأيهما يعامل خطأ على أنه الأخر . وفى أفلام الوسترن كان تقليدياً أن يرتدى الشرير اللون الأسود ، ويرتدى البطل ملابس فاتحة اللون . وقد تطول القائمة إلى مالا نهاية تقريباً .

ومن سماتَ ثقافتنا الغربية الخاصة أنه خلال النمو الكبير فى إنتشار الدراما ، أصبحت تتألف من عناصر مقتبسة من مصادر مختلفة بحيث اعتاد الجمهور على عدد كبير من التقاليد والتقاليد الفرعية الدرامية المختلفة . ويمكن لمعظم الأشخاص فى

العالم الغربى أن « يقرأوا » تقاليد العرض فى السينما والدراما التليفزيونية ، وعدد كبير من التقاليد المسرحية مثل دراما الصندوق المسرحى ، ومسرح الحلقة arena ، والمسرح الدائرى ، ومسرح الشارع ، وأنواع أخرى عديدة . ويصدق نفس الشئ على التقاليد الفرعية الكثيرة التى تحكم فهم الأنواع والأنواع الفرعية وأساليب العرض المختلفة : مثل الكوميديا الموسيقية ، والأوبرا والمسرحية المرعبة والتراچيديا والكوميديا والمهزلة ، إذا ذكرنا قليلا من كثير من الأنواع المسرحية الواضحة ، ومثل الأنواع السينمائية المختلفة (الوسترن ، والخيال العلمى ، والمهزلة ، والدراما المحلية .. الخ) والتليفزيون بتقاليده الخاصة بالمسلسلات الطويلة والقصيرة والكوميديا المنزلية Soap opera وكوميديا الموقف .. الخ . ويصنع كل من هذه الأنواع توقعاً خاصاً ، أو ضبطاً خاصاً للافتراضات المتعلقة بالبنية و الأسلوب والموضوع التى تشكل أساس التقاليد الخاصة لدى أفراد الجمهور الذين يألفونها .

٤ ــ ان الانتشار الهائل للعرض الدرامى ، ونشأة مدخل يقوم على إقتباس من الأشكال الدرامية القديمة فى فترة تبلور الوعى بالتغير التاريخى فى القرن التاسع عشر ــ أدى إلى نمو حقيقى للتقاليد الدرامية المختلفة فى الحضارة الغربية المعاصرة .

وأدى هذا إلى تفتيت الجمهور إلى مجموعات نوعية مختلفة تتمايز بدرجات مختلفة من الألفة بالتقاليد الدرامية المختلفة التى يفترض أنهم قد يتلقون بها العرض . ان من يحضرون عرض (الأوريستيا لبيتر هول Peter Hall فى المسرح القومى البريطانى ، يؤديها ممثلون مقنعون كلهم من الرجال ــ يفترض أنهم يعرفون شيئاً عن خلفية الدراما الاغريقية وتراثها الذى اعيد بناؤه من جديد (بغض النظر عن التساؤل جزئياً عن السبب فى استخدام الأقنعة وعدم استخدام الاحذية العالية الخاصة بالممثل التراچيدى Cothurni ؟) والجماهير التى تتدافع ذاهبة إلى قرية (أوبرا ميرجاو) Oberammergau يفترض أنهم يعرفون شيئاً عن تراث مسرحية الأسرار الدينية فى وسط أوروبا .

وبطبيعة الحال ، يمكن للمتفرج الذكى أن يلتقط على الأقل بعض القواعد الأساسية لتراث غير مألوف له كلما توغل فيه. أن حافز الابداع الملح والرغبة فى اقتحام مجالات جديدة وأصيلة ــ وهى من سمات الثقافة الغربية الحديثة ــ تؤدى أيضاً إلى تغير مستمر فى تقاليد العرض الدرامى . وتاريخ الفضائح المسرحية التى تصاحب هذه الابداعات من معركة (هرنانى) عام ١٨٣١ إلى الفضائح التى أحدثها إبسن أو فاجنر أو بيكيت ، يصور عملية تأسيس مثل هذه التقاليد الجديدة . وقد يعجز بعض أفراد الجمهور الذين ينشأون فى ظل تراث قديم عن إستيعاب عرض كهذا ، بينما يقوم آخرون بحل شفرة التقليد الجديد أثناء تكشفه. وإذا إكتفينا بمثال واحد فقط ، فإن إبسن لم يصدم جماهير ثمانينات القرن الماضى بطبيعة مادته الجريئة وغير المعتادة فحسب ، فرغم أنه كان مقيداً بتراث المسرحية محكمة الصّنع فى القرن التاسع عشر ، إلا أن رغبته فى أن يكون أكثر واقعية قد أدت به إلى الاستغناء الفعلى عن « الاحاديث الجانبية مما تسبب فى أحداث ارتباك شديد بالنسبة للجمهور ، بالمقارنة بالحديث عن المرض التناسلى أو حقوق المرأة . وقد عبر واحد من أبرز نقاد لندن وأشدهم ذكاء وهو كليمنت سكوت C. Scott) ــ مبكراً فى عام ١٨٩١ عن حيرته إزاء عرض مسرحية (روزمرز هو لم) قائلا :

« كانت النظرية القديمة للكتابة المسرحية تتمثل فى أن تضع قصتك أودراستك فى شكل بسيط ومباشر قدر المستطاع . والخطة المستساغة حتى الآن من الكاتب المسرحى هى ألا يترك ظلا ممكناً من الشك فيما يتعلق برسم الشخصيات . أما إبسن فهو يحب الغموض ، انه مبهم مثل أبى الهول . وهؤلاء الذين يرغبون جدياً فى أن يكونوا منصفين فى فهمه ، يحدثون أنفسهم مراراً قائلين : بافتراض أن هؤلاء الناس أنانيون أو ملحدون أو متحررين أو غير ذلك ، فإننا لا نستطيع مع ذلك أن نفهم لماذا يفعلون ما يفعلون » [٢] .

أن الحاجة إلى إستنتاج أفكار الشخصيات الداخلية (النص الفرعى) التى خلقها التقليد الطبيعى الجديد ، لم يكن قد أدركها بعد متفرج مثل كليمنت سكوت ،

كذلك لم تكن المهارة المطلوبة لحل شفرة النص الفرعى من خلال ملاحظة شديدة التركيز لسلوكها السطحى الذى يبدو تافها ــ قد إكتسبت بعد أما اليوم فإن المثقفين من رواد المسرح قد إكتسبوا هذه المهارة ، وأصبحت مسرحيات إبسن فى نظرهم تعانى عيباً يتمثل فى أنها شفافة للغاية وواضحة وضوحاً مفرطاً فيما يتعلق بمشاعر الشخصيات .

وعلاوة على ذلك ، ففيما وراء التقاليد النوعية أو الاسلوبية التى يتم تصور المسرحية أو الفيلم فى إطارها ، فإن كل مسرحية أو فيلم قد يرسى تقاليده النوعية والفرعية الخاصة به والتى يتحتم على المتفرج أن يعيها كى يتسنى له أن يستوعب « معنى » العرض إستيعاباً كاملا . ففى مسرحية الستائر The screens لچينيه مثلا ، يتمثل تقليد المسرحية الخاص فى أن الشخصيات سوف ترسم بنفسها وصفاً للمناظر على ستائر ورقية فارغة خلال العرض . وفى مسرحية بيتر شيفر (الكوميديا السوداء) يقدم تقليد هو أصلا صينى كلاسيكى ــ يتمثل فى أن خشبة المسرح المضاءة تعنى أن الشخصيات غارقة فى الظلام ، والعكس صحيح . وقد يقوم اعداد لرواية هـ . ج . ويلز (الرجل الخفى) على وضع تقليد بأن الشخصية التى نراها تكون غير مرئية فى الحقيقة بالنسبة لبقية الشخصيات على خشبة المسرح . ويمكن لنا أن نتوسع فى هذه الأمثلة بلا حدود تقريباً .

أن مثل هذه التقاليد الفرعية المقصورة على عروض درامية متفردة ، لابد للجمهور أن يتعلمها بطبيعة الحال خلال العرض ذاته . ومن ثم فإنه يتعين على المؤلف والمخرج والمؤدين ــ أن يطوروا تقنيات يمكن للحدث عن طريقها أن يعلم الجمهور بشكل واضح الطريقة التى يفترض أن « يقرأوا » بها هذه الفرضيات الاساسية والوسائل التقنية الموضوعة حديثاً .

٥ ــ وبالاضافة إلى التقاليد والفرضيات والمعتقدات الاخلاقية والدينية ، والأفكار المسبقة التكنيكية والنوعية المتعددة والمقررة سلفاً على المستويين

الاجتماعى والثقافى ، يجب أن نضيف المخزون الشخصى من المسلمات والأفكار والذكريات والتوقعات التى يأتى كل متفرج إلى العرض محملا بها .

وما يهمنا بين هذه الأشياء هو التناص Inter textuality الشخصى الخاص بالفرد ؛ أى تجربته الماضية مثلا مع عروض لنفس المسرحية يؤديها ممثلون مختلفون ، أو عروض بعض الممثلين فى مسرحيات أو أفلام أخرى . فعند ما يرى أوليڤييه فى دور هاملت مثلا ، فقد يستنتج أفكاراً عميقة جديدة فى فن التمثيل ، ويستنتج فعلا المعنى العميق للمسرحية نفسها من خلال مقارنه هذا التفسير بالمعالجات الأخرى للدور الذى شاهده من قبل ، مثل وضع هاملت أوليڤييه فى مقارنة مع إنطباع لأداء جيلجود gielgud وسكوفيلد Scofield وسوف يكون التفسير الفردى لما يراه المتفرج ، أو المعنى الكلى للعرض ـــ علاوة على ذلك ـــ مشروطاً بمجموعة مختلفة من العوامل المتأصلة فى شخصيته الذاتية ، منها احساسه وذوقه البصرى فى الملابس والأثاث مثلا ، والإحالات الشخصية بالنسبة لانماط فيزيائية معينة من الممثلين ، أو الاهتمامات الشخصية الخاصة . فالمؤرخ المتخصص سينظر إلى احدى مسرحيات شكسبير التاريخية بنظرة تختلف عن نظرة غير المتخصص . وقد يتضمن عرض ما علامات بارزه مشحونة بالمعنى فى نظر أحد المتفرجين ، ولا يعيها فنانو العرض أنفسهم على الأطلاق ، وتظل غير مفهومة بالنسبة لبقية الجمهور . وتحكى قصة عن شاب متحمس إصطحب أباه طبيب الاسنان إلى عرض ل (روميو وچولييت يَضاف فكان الانطباع الأساسى الذى خرج به والده من المسرحية يتلخص فى أن الممثلة التى تلعب دور جولييت كان عليها فى طفولتها أن تجرى تقويماً للأسنان المعوجة . وقيل أن بائعاً متجولا فى مسرحية ميللر (وفاة بائع متجول) علق بأنه يعرف أن نيو انجلند مقاطعة تقسو فيها الحياة .

إن سيل العلامات التى يطلقها مبدعو العرض ينشأ بالتالى فى عقل المتفرج الفرد كعنقود cluster من الرسائل والمعانى ينتقيه إنتقاء فردياً ومن ثم فهو فريد من نوعه . كما صاغها ذلك الفنان الممارس المحنك والحكيم .. جوته (ثم يستثار هذا أو

ذاك ويرى كل شخص ما يحمله فى قلبه) [٣] .

ورغم ذلك ، كما افترضنا مسبقاً ، فسيكون بإستطاعة معظم المتفرجين ، إن لم يكن كلهم ، أن يتفقوا فى نهاية عرض ما على المحتوى الأساسى للعرض الذى شاهدوه ، فهاملت قد أمر بالانتقام لمقتل أبيه وقتل فى هذه العملية ، والمفتش قد توصل إلى القاتل ، والطبيب الوسيم فى الكوميديا المنزلية كان بالفعل رجلا مهذبا طيب القلب . ويجب أن يقوم هذا الاجماع بالضرورة على المستوى « الدلالى » denotational الشديد البساطة للعلامات التى يدركها المفرجون . فما أن تتطرق الجوانب الدقيقة الخاصة « بالدلالة المصاحبة » للعلامات ونظم العلامات وبنى العلامات ــ إلى إدراك المسرحية وتفسيرتها ، فإنها ستبدأ فى التشعب : هل يعنى زى هاملت الأسود أنه فى حالة حداد ، أم أنه شخص سوداوى ، وهل يشير ارتداؤه الملابس بالتباين مع بقية أفراد البلاط إلى أنه متمرد يريد تغيير أسلوب الحياة فى البلاد ؟ وهذا المثال المبسط تبسيطاً مفرطاً يعالج فحسب جزئية واحدة من بين عدة مئات من الأدراكات المختلفة المحتملة التى يمكن أن تؤثر فى إستجابة المتفرج الفرد .

٦ ــ كم من العلامات التى يتم بثها فى سياق العرض ، يتم ادراكه فعلا ؟ وعلى أى مستوى يتم هذا الادراك ؟ ان المتفرج فى العرض الدرامى ، تماماً مثلما نحن جميعاً فى حياتنا اليومية ، يتلقى عدداً غير محدود تقريباً من الانطباعات الحسية فى كل لحظة . وقدر ضئيل فقط من هذه الانطباعات يمكن بالضرورة أن يدخل وعيه الكامل . ومن هنا ، لابد أن تكون عملية الادراك هذه عملية إنتقاء وغربلة مستمرة للعديد من المعلومات الحسية التى نتلقاها فى أية لحظة معينة . لابد أن يكون انتباه المتفرج مركزاً فى أية ثانية من العرض على عنصر أو عنصرين من بين المئات من المعلومات الحسية ــ يبدوان أساسيين بالمقارنة بغيرهما .

وبالتالى فإن إدراكنا للدراما ، شأنه شأن ادراكنا للعالم نفسه ، هو إدراك « إرادى » موجه نحو المعلومات التى ننتقيها لغرض الادراك الواعى . أن بقية مجالات الادراك الحسية البصرية والسمعية والشمية واللمسية وغيرها تظل سطحية بالنسبة للتركيز

الرئيسى لاهتماماتنا ، لكنها تدرك مع ذلك ، بشكل نصف واعى أو لا واعى . فقد يحث الاشخاص الذين شاهدوا جريمة ــ تحت تأثير التنويم المغناطيسى ــ على الكشف عن أشياء لاحظوها وقاموا بتخزينها فى ذاكرتهم دون أن يدركوها إدراكاً واعياً .

وبنفس الأسلوب ، فإن نسبة كبيرة جداً من العلامات المدركة فى سياق عرض مسرحى أو سينمائى ، لاتدخل الوعى ولكنها تظل دون الوعى ، فيما وراء مجال الادراك أو على حوافه، ويتم استيعابها دون أن يصبح المتلقى واعياً بها تماماً . مما لايعنى أن هذه الادراكات ليست شديدة الفعالية ، ففى الحقيقة يمكن البرهنة حقاً على أن هذه الانطباعات التى يتم إدراكها بنصف وعى أو دون وعى ــ تكون فى الغالب أكثر فعالية وتأثيراً على استجابتنا ، لأنها تظل على وجه الدقة خارج إدراكنا الواعى . إن هذه الانطباعات تحدد إختيار المرء لذلك العنقود الفريد من الرسائل والمعانى التى تشكل فى النهاية إدراكه الواعى .

ومن الواضح أن العرض الدرامى ، باعتباره تمثيلا محاكيا للحياة « الواقعية » ، يعكس هذا الوضع ولكن بطريقة أكثر عمقاً وتكثيفاً ، لأنه أكثر إحكاماً وبراعة فى المعالجة . سيكون هناك دائماً علامات يبثها العرض أكثر كثيرا مما يمكن لأى متفرج فرد أن يدركه أو يحل شفرته بشكل واعى وكامل . ومع ذلك فإن كل هذه العلامات تندمج إندماجاً لا واعياً مع الانطباع العام والحاله الشعورية مع الانطباع العام والحالة الشعورية والجو و« الاحساس » بالمشهد أو بالشخصية ، أو بالفيلم أو المسرحية برمتها : أن المخرج أو المصمم الجيد سيكون على وعى شديد بكل العلامات التى يتم إدراكها بلا وعى .

ان أقصر الانواع الدرامية وأكثرها إيجازاً ، وهو الاعلان التليفزيونى ، يعطى أوضح الأمثلة لهذه الحالة ، وذلك تحديداً بسبب قصر زمنه . فقد يتضمن إعلان مدته ثلاثين ثانية قليلا من كلمات الحوار والحد الأدنى من الحِدث ، لكنه يحفل بالدوال التى تدرك نصف إدراك أو بلا وعى على الاطلاق ، فالمظهر المادى للشخصيات وملابسهم

والايحاء ببيئتهم التى تلمح بالكاد فى الخلفية ، والموسيقى أو الأغنية المعبرة عن الحالة الشعورية والألوان ... هى هنا كما هو واضح لها كل الأهمية فى خلق جاذبية المنتج المعلن عنه. حقاً ، يمكن النظر إلى الحدث والحوار اللذين يتم استيعابهما بشكل واع من قبل المتفرجين ، على أنهما يقومان فقط بتهيئة الفرصة لاطلاق وابل الرسائل دون الوعيية وهى المكونات الفعالة الحقيقية للدراما القصيرة . ان المرأة التى تعبر فى الصورة عن اعجابها بالمنتج ، أقل أهمية هنا من تلك التى تبدو سعيدة وجميلة وثرية ، يحبها زوجها وأسرتها وتبدو سعيدة سعادة بالغة بحياتها ، وبالتالى تبث الإيحاء القوى بأن مستخدمى هذا المنتج سيجدون بالمثل سعادة عظيمة . وفى الاشكال الدرامية الاطول قد يكون تركيز هذه المعلومات المدركة بلا وعى أقل كثافة ، فعلا فالمتفرج لديه هنا وقت أطول لكى يتأمل المنظر والملابس والمظهر العام للشخصيات ، وعليه أن يصبح أكثر وعياً بهذه الدوال . ومن ناحية أخرى ، يعتمد التأمل « وإعادة الخلق » التالية للقصة والشخصيات و« عالم » الدراما فى خيال المتفرج حيث يكشف العرض المسرحى أو الفيلم عن « معناه » النهائى ـــ إعتماداً كبيراً على « كل » (جشطالت) Gestalt هذه العناصر ـــ الذى ينشأ نتيجة لإنصهار « الانطباعات » ولا يعتمد على تفاصيل مدركة إدراكاً واعياً ومتميزاً تماماً .

وبالتالى يمكن اعتبار عملية الاتصال المتضمنه فى العرض الدرامى ، جزءاً من تراكم مستمر للدوال المدركة عن وعى أو دون وعى ، والتى يتم تركيبها وترشيحها ودمجها تصاعدياً فى بنى أكثر تعقيداً تُقطّر بدورها حتى تتحول إلى « كليات » Gestalts تتسم بأنها أكثر عمومية وإيجازاً وتكثيفاً ، وينشأ عنها أخيراً « المعنى » الكلى النهائى للدراما . ومن ثم فإننا فى حضور « هرم » من المعانى . عند قاعدته توجد جميع العلامات المفردة المتنوعة ، وعند قمته يوجد إنطباع معقد ولكنه موحد « عما تحكى عنه » .

ومع ذلك ، فإن هذا الانطباع العام الناشئ عن تركيب جميع الدوال وجدائل الدوال وأنسجتها المستقلة ، يصبح بدوره أساساً لدوائر آخذة الاتساع ـــ قوامها

التفسيرات والعمليات الفكرية التى يؤدى إليها العرض الدرامى ، إن كان له ما هو أكثر من التأثير السطحى المجرد ، أثناء تأمل المتفرج له .

وبهذا ندخل مجال « المعانى العليا للتجربة الجمالية بصفة عامة وللدراما على وجه الخصوص .



الفصل الثالث عشر

تدرج المعانى

١ ــ عند نقطة معينة من تطور الاحداث فى مسرحية بيكيت (لعبة النهاية) يصاب السيد « هام » الضرير الذى يجلس مشلولا على كرسيه بالرعب الشديد . ويسأل خادمه « كلوف » : « ماذا يحدث ؟ » ويرد كلوف قائلا : « شئ ما يتابع سيره » . هذا الشئ هو فى الحقيقة السياق الحتمى للحدث المسرحى الذى ما دام قد بدأ ، فلا بد أن يتابع سيره عبر بنيته الزمنية الثابتة والقابلة للتكرار لكن هام يشعر بالذعر . ويتسائل خائفاً :

هام : إننا لن نبدأ فى أن .. أن نعنى شيئاً ؟

كلوف : نعنى شيئاً ! أنا وأنت نعنى شيئاً (ضحكه مقتضبه) أه ... هذه نكتة جيدة .

هام : إننى أتساءل (وقفة) تخيل لو أن كائناً عاقلاً عاد إلى الأرض . أليس من المحتمل أن تدور فى راسه الأفكار إذا راقبنا لمدة طويلة (صوت كائن عامل) آه .. حسن ، فهمت الآن ، نعم الآن فهمت ماذا يفعلان ! » .

وبطبيعة الحال ، ولأن هام وكلوف واقفين على خشبة المسرح ، فإن حشداً من الكائنات العاقلة المفترضة يشاهدهما ، يكون موضع سخرية لأنهم سوف يتساءلون لا محاله عما تعنيه المسرحية التى يشاهدونها ، ولأنهم سيواصلون التفكير فى ذلك

المعنى فيما بعد ، ربما لفترة طويلة من الزمن .

وقد تكون تلك فعلا ــ بالنسبة لبيكيت الذى يشعر بأن تأمل معنى الحياة نفسها لا طائل تحته على الاطلاق ــ هى المفارقة النهائية للدراما : إذ أنه بمجرد أن نرسم إطاراً لصورة من الحياة بوضعها على خشبة المسرح أو الشاشة ــ فإننا حتماً نجذب الانتباه إليها كشئ ينظر إليه، ويمعن النظر فيما يعنيه، حتى إذا كان ذلك ــ فى حالة مسرحيات بيكيت ــ هو المعنى الذى قد يريد المؤلف أن يعبر عنه، أى أنها مجرد أشياء لا معنى لها .

فلو أننا نظرنا إلى عرض درامى ما باعتباره فعل إتصال يتضمن شيئاً معروضاً للمشاهدة والتأمل ، ومن ثم « رسالة » بأوسع معانى الكلمة ، شيئاً يريد منا شخص ما أن نراه ونعرفه، يقوم بتوصيله مبدعوه إلى مستقبليه من خلال وسيط قد يوصله إليهم « بشفرة » Code يفترض أنهم قادرون على حلها ، ثم ان متلقيى هذا الذى يفترض أنه معروض عليهم كشئ يقصد به أن يفهموه ، لابد أن يبحثوا عن « معنى » هذه الرسالة .

هذه هى القضية ، رغم أن الدراما كما رأينا لا يمكن أبداً أن تختزل إلى تعبير شخصى محدد وخاص بمبدع فرد مسئول مسئولية كاملة عن المعنى الدقيق لكل عنصر أو علامة تتضمنها الرسالة المبثوثة . فالفنون الدرامية ، باعتبارها إبداعات جماعية أساساً ، تختلف اختلافاً كبيراً عن تلك الفنون التى يمكن فيها للاراده الواعية لمبدع فرد أن يسلم بها فعلا .

وحتى فى تلك الاشكال الفنية ، فإن الاتجاهات النقدية المعاصره لا تعلق أهمية كبرى على قصد المؤلف . وبالنسبة لى ، فإن ذلك القصد الواعى قد يكون له نوازع لاواعية كامنه، وعلاوة على ذلك فإن العناصر المنبثقة من تقاليد مسلم بها ، وقواعد تتبع دون نقاش ، والفرضيات والتقاليد الكثيرة غير المعلنة الخاصة بالتكنيك والمحتوى ، والتى قد لا يكون المؤلف حقاً على وعى بها ، لابد أن تكون قد دخلت فى صناعة العمل الفنى المعنى . وبالتالى فقد تكون اللغة والتقاليد التقنية والقواعد

الشكلية الموجودة سلفاً والخاصة بالشكل الفنى نفسه، هى التى تصنع التعبير حقاً وليس المؤلف الفرد .

وفى كل الحالات ، عندما تكتمل القصيدة أو الرواية أو اللوحة أو عمل النحت ، فإنه يصبح كياناً فنيا مستقلا بذاته قابلا لأى تفسير يقدمه قارئ أو مشاهد . فإن أى عمل فنى ، بمجرد أن يخرج من بين يدى مبدعه يصبح ببساطة « كائناً » هناك ويدخل كما قال هايدجر إلى الوجود Dasein ، كأى ظاهرة طبيعية أخرى مثل شجرة أو ظاهرة غروب الشمس ، فيقرأ ويدرك بطريقة أو بأخرى .

أما فى حالة فنون العرض Performing Arts ، أى الموسيقى والدراما ، فالوضع يصبح أكثر تعقيداً . فما دام للمسرحية أو القطعة الموسيقية مؤلف واحد فإن النص المكتمل أو المدونة الموسيقية تصبح وجوداً أولياً « هناك » لتقرأ وتفسر ، أما إذا وصل هذا « المعطى » الأولى إلى خشبة المسرح أو تم أداؤه ، فإنه يمر عبر عملية التفسير التى يقوم بها عقل آخر أو عقول أخرى ، تخلق عند إنتاج عرض أو تسجيل أو فيلم نتاجاً اصطناعياً ثانوياً ، أو وجود جديداً ومستقلا ، سيصبح بدوره شيئاً « ببساطة موجوداً هناك » ليكون بدوره قابلا لأى تفسير أو قراءة أخرى ليقوم به جمهوره .

وفى العرض الدرامى على خشبة المسرح أو الشاشة ، حيث تندمج الأهداف الواعية أو اللاواعية لأفراد مبدعين كثيرين للغاية ، سيكون هذا النتاج الاصطناعى الثانوى أبعد عن غاية المؤلف الأصلى مقارنة بما يحدث فى الأداء الموسيقى مثلا حيث تحدد المدونة ، من خلال الدقة الشديدة التى يتسم بها التدوين الموسيقى من سرعة وإيقاع وشكل مساهمة كل عازف ، الأداء بشكل أكثر دقة بكثير (ورغم ذلك فإنه حتى فى الموسيقى يختلف نوع الأداء اختلافاً شاسعاً ، ومن هنا تأتى الشهرة العظيمة لقائدى الأوركسترا والعازفين المنفردين الكبار ، المستمدة من مقدرتهم الفنية وأصالتهم) .

إن التعقيد الشديد والسلاسة التى تتسم بها التفاعلات التى تحدث بين جدائل مختلفة من الاسهامات الابداعية فى الدراما ـــ تؤكد فقط طبيعتها التخيلية والمحاكية . ان الدراما محاكاة للحياة ، والحياة نفسها ، أى العلاقات الانسانية فى البيئة الطبيعية والاجتماعية ، هى فوق كل شئ نتاج ظروف وحوادث ورغبات مستقلة لانهائية . لذا يبدو من الأنسب أن نقول بأن تمثيلها المحاكى ما هو إلا صدى لتلك الأشياء .

ومع ذلك فإن هذه الأغراض المتعددة تندمج فى العرض الدرامى بشكل مكثف ومنظم على نحو أوضح يسهل استيعابه ، بحيث يمكن لما يبدو للوهلة الأولى صورة « للواقع » المتحول للحياة والمجتمع والعالم ـــ أن يصبو إلى إظهار شئ من الأشكال الضمنية الخاصة بالقوى التى تشكلها والنظام الذى تنطوى عليه ايقاعاتها الخاصة بالميلاد والموت ، واللقاء والرحيل ، والخطوط الصاعدة والهابطة للحياة .

ولابد لمبدعى العرض الدرامى لكى يجتذبوا جمهورهم ويحافظوا على انتباهه ويعبروا عن رؤيتهم للعالم ، أن يكون لديهم شئ ما فى الذهن يريدون أن يعبروا عنه ويظهروه ويوضحوه : أى قصة تروى ، أو فكرة تتجسد . ان العلامات المفردة التى يصدرها فنانو العرض المختلفين حال ابداعه ، قد لا تكون متسقه تماماً ، لكنهم فى معظم الحالات ، يعملون فى إطار بنية مشتركة ومتفق عليها من التراث القائم على أسس ثقافية بالنسبة لدلالة العلامات المبثوثة ، واجماع من جانب فنانى العرض فيما يتعلق بالتعبير الأساسى للعمل الواحد الذى ينخرطون فيه . وسوف ينجم عن شبه الاجماع من جانب الجماعة الابداعية ، إذا كانت الجماعة نفسها ذات كفاءة ـــ اجماع ببين الأغلبية على الأقل من جمهورهم ، فيما يتعلق بالأحداث الأساسية المكونة للفعل الذى يشاهدونه على الأقل فسوف يتفقون على أن البطل يحصل على فتاته ، وعلى هزيمة الشرير ، وعلى أن القاتل يقبض عليه .. الخ . لكن تلك البنية الهيكلية التى تتألف من الحقائق الأساسية عن الحدوته الدرامية fable لاتؤلف بعد أى شئ قريب من معنى كامل للعرض . وعلى ذلك الأساس ، فسوف ينشأ بالنسبة لأى

متفرج فرد ، تدرج كامل من التفسيرات والتأملات والأفكار الممكنة التى سوف تندمج فى نظره فى شئ يظل فى نهاية الأمر فى ذاكرته باعتباره أثراً اجمالياً مغلفاً لما « يحكى عنه العرض » ، وما كان يسعى لقوله، وماذا كان « يعنى » .

٢ ــ ومع ذلك ، ربما نتسائل ، هل يتعين على العرض الدرامى الذى ينتجهُ مبدعوه من أجل الربح ، ويستهلكه مستقبلوه كمجرد وسيلة لتمضية الوقت ــ أن يكون له بالضروره معنى أو محتوى أخلاقى سامٍ أو راق ؟ لقد تحدث بريشت عن الدراما التى هى مجرد وسيلة لتمضية الوقت ــ باعتبارها « مطبوخة » أى أنها مثل الطعام الذى يستهلك ويدخل إلى الجسم لكى يتخلص منه مرة ثانية من الناحية الأخرى ، أو بأسلوب أكثر لباقة « يدخل من أذن ويخرج من الأخرى » .

وإذا تأملنا ذلك ، يمكننا أن نعترض بأن تشبيه بريشت هو فى الحقيقة ينم عن النقيض تماماً ، فبعض الطعام يمر بلا جدوى فعلا ، لكن بعضه الأخر يصبح جزءاً من جسمنا ويقوم بتغذيته، بل إنه فى نهاية الأمر يبنيه: كما فى التورية الألمانية الدقيقة « الانسان هو ما يأكل » وفى هذا الصدد ، فإن التشبيه المطبخى ملائم تماماً على وجه الدقة ، فحتى ما لم يتم ادراك أية رسالة أو معنى للعرض ــ زيادة على أنه يسهم فى تمضية الوقت بشكل مقبول ، فإنه يظل هناك بعض المعانى أو الرسائل دون الوعيية واللاواعية ، حتى أكثر المسرحيات والأفلام والكوميديا المنزلية أو كوميديا الموقف ضحالة ، يتم فيها تصوير وبناء نماذج للقيم الثقافية بشكل ضمنى : (علاقة الحب السعيدة التى تنتهى بالزواج ، الجريمة لا تفيد ، كيف يواجه رجل قوى محنته؟ ، كيف ترتدى امرأة جميلة ملابسها ؟) ومن ثم تصنع الدراما فرضيات يتم استيعابها بلا وعى وتقوم بتشكيل العادات الاجتماعية ونماذج السلوك ، والمثل الضمنية والنماذج الراقية فى المجتمع . وفى حقيقة الأمر ، فإنه كلما كانت هذه الرسائل تدرك ادراكاً أقل وعياً ، كان تأثير نظم القيم التى تمثلها أشد ، لأنها لاتناقش على الأطلاق . وبذلك المعنى وعلى ذلك المستوى ، تحفل كل الدراما بالرسائل السياسية والايدلوجية سواء كانت

تناقش صراحة قيم مجتمعها أو تتقبلها ضمناً وتساعد على إقرارها ، كما هو الحال فى الأغلب الأعم وخاصة فى السينما والتليفزيون .

ولذلك ، عند تحديد تدرج المعانى التى يمكن للدراما أن توصلها ، يجب أن نعى ليس فقط الطبقات المتعددة من معنى تلك الأعمال المستقلة التى تتسم بما يكفى من الأصالة والتميز لتحمل رسائل عميقة بدرجة أو بأخرى ، ولكن لابد أيضاً أن نتفهم التأثير التراكمى للرسائل المنقولة بواسطة الفرضيات الضمنية التى تحملها الدراما خلال تاريخها الطويل ، سواء كانت هذه الفرضيات دينية أو أخلاقية أو سياسية أو سلوكية خالصة .

وبالتأكيد فإن الكم الهائل من المادة الدرامية التى تستهلكها الجماهير فى عصرنا الحالى والتى وصلت إلى نقطة الاشباع فى تدبير الدراما السينمائية أو التليفزيونية ــ لها هذا التأثير على تشكيل نظم القيم والمواقف فى المجتمع المعاصر .

وبلا شك فإن المسلسلات التليفزيونية والتمثيليات الكوميدية المنزلية مثلا ، قد أصبحت أوعية شديدة الفعالية للقيم والفلسفات الاجتماعية و« معنى » الوجود النهائى فى نظر الجماهير العريضة للشعوب التى تشاهدها . بل ان هذا ينطبق أكثر ما ينطبق على النمط الأكثر انتشاراً من الدراما فى المجتمعات الغربية وهو الاعلان التليفزيونى . فالبرنامج التجارى التليفزيونى فى شكله المغلف والمركز ، يعرض فى ثلاثين ثانية العديد من ملامح تعقد تدرج المعانى فى الدراما . فعلى أدنى المستويات ، يولد بشكل وافر وغزير إتفاقاً بين الجمهور بشأن ما يحدث (مثلا : إهتداء البطل إلى استخدام نوع البن أو مزيل رائحة العرق أو المنظف المعلن عنه) أنه يحدد بوضوح رسالته الفورية المدركة عن وعى « استعمل ماركة كذا ! » لكنه أيضاً يعمل على مستوى تدعيم نظام قيم قائمه بالفعل . فمظهر الأشخاص المعروضين فى الصورة يصمم بحيث يستدعى انماطاً مثالية . والبيئة التى يظهرون فيها أيضاً والتى تصور بإيجاز لكنها تدرك دون وعى ، تقوى نموذج البيت المثالى ، ذوقه وأثاثه وأسلوب الحياة بأكمله .

إن الاعلانات الكثيرة التى يعيها المشاهد المتوسط لابد حتماً أن تتبلور فى صورة قوية لقيم المجتمع ككل . وتلك الصورة قابلة بطبيعة الحال لتفسيرات مختلفة إختلافاً بيناً . فبينما يدرك بعض أفراد الجمهور ، رغم أنهم قد يمثلون اقلية ، أن الصورة التراكمية للمجتمع ما هى إلا تعبير عن روح الخداع والجشع والشغف بالجوانب الشديدة التفاهة فى الوجود الانسانى ، فإن الأغلبية الساحقة سوف تتقبل ضمناً هذه الصورة التى تنطبع دون وعى ليس باعتبارها صورة للحقائق الحياتية التى لا تنافس فحسب ، بل باعتبارها أيضاً نموذجاً يطمح إليه. وعلى أية حال سواء كانت هذه التمثيليات القصيرة البادية التفاهة تبنى صورة ايجابية ضمنية أو سلبية يتم تحليلها عن وعى ، للمجتمع وما فيه من قيم ، فإنها على المدى الطويل توصل رسالة فعالة ويمكن إعتبارها سلاحاً سياسياً وثقافياً فعالا .

هذا المثال الذى أوردناه هنا ، بدون أى قصد جدلى ولكن لأنه أبسط نموذج لمسألة شديدة التعقيد ، قد يساعد على تصوير كيف يمكن للدراما التى هى محاكاة للحياة والمجتمع ــ أن تمسك كما يقول هاملت « المرأة أمام الطبيعة » وتولد معان على مستويات متعددة : من خلال « رسالة » أو « مقولة أخلاقية » لعرض واحد لمسرحية أو فيلم أو برنامج تليفزيونى ، وأيضاً تراكمياً من خلال الفرضيات الضمنية والتى لاتناقش بل تمتص دون وعى ، والتى تنشأ من جماع عدد من العروض الدرامية ، وتشكل موقف الفرد وآرائه فى المجتمع ، والعلاقات الانسانية ، وروح عصر معين ، أو حقاً ــ فى الأعمال الدرامية العظيمة ــ من خلال الأفكار الاجتماعية والفلسفية العميقة التى قد يثيرها عمل فنى عظيم كهذا .

٣ ــ إن تعدد نظم العلامات التى تقوم الدراما المعروضة بدمجها معاً من مساهمات العديد من الفنانين والفنيين المختلفين ، هى التى تمكنها من انتاج محاكاتها الكاملة المميزة للواقع . إذ أن على المتفرج عندما يواجه الدراما ــ أكثر مما يفعل فى الأشكال الفنية الأخرى ــ أن يستنبط معناه الخاص مما يشاهده . ففى معظم الأدب الروائى يميل المؤلف إلى أن يضع تعليقه الخاص وتقييمه للأحداث

المصورة ، كما يقدم لنا التصوير والنحت ـــ مهما كان تجريبياً ـــ ما يمكن أن نعتبره بوضوح رؤية الفنان الشخصية للعالم . إن الدراما ، ذلك الشكل الفنى غير النقى المتغاير العناصر ، بمزيجها الذى يجمع بين الواقعى والخيالى ، بين الفن والواقع ، هى مثل الطبيعة نفسها فى غموضها وتمثيلها الحقيقى أو الظاهرى الخالى من القيمة للشخصيات والأحداث .

لقد تَخلى المؤلف والمخرج وسائر الفنانين الأخرين المساهمين فى العرض عن حقوقهم فى التعبير عن آرائهم الشخصية . وقاموا عن طريق المحاكاه باعادة خلق لعالم الواقع غير المحدد المعالم ، فى مواقف وشخصيات وصور قابلة لأنواع شتى من التفسيرات المختلفة بل والمتناقضة .

ولأننا لايمكن أن نعتبر أية كلمات تقولها الشخصية الدرامية بمثابة رأى المؤلف (أو المخرج أو الممثل) بل لابد أن تظل دائماً وبشكل قاطع ، رؤية هذه الشخصيات بالذات ، فإن وجهة نظر المؤلف (أو المخرج) بالتالى يمكن فقط أن تستنبط فى نهاية الأمر من محصلة التفاعل الجدلى بين كل الأحداث والأفعال والآراء المطروحة فى العرض ، إن كان هذا التعبير عن موقف سياسى أو أخلاقى مقصوداً حقاً وعن وعى . أو بالأحرى لابد أن يستنبط من النسيج المعقد للصراعات الموجودة به . ولذلك ، تماماً كما فى الحياة الواقعية ، يجب أن يصل كل منا إلى تقييمه الخاص للأحداث ، فالمتفرج فى الدراما يضطر إلى إستخلاص حكمه القيمى وفهمه الخاص لما تعنيه الدراما فى النهاية من خلال ما أدركه فى سياق العرض .

ولايعنى هذا ـــ القول بأن مبدعى الحدث الدرامى قد لايكون لديهم رأى يماثل ما أرادوا التعبير عنه وأنهم لم يبذلوا قصارى جهدهم لصياغة حكم المتفرج والتأثير عليه فى إتجاه ذلك المعنى . وهنا أيضاً يحقق أفضل الفنانين وأبرعهم قدراً من النجاح . وكما كانوا بارعين ، زاد وعيهم بخطورة محاولتهم الابداعية .

إن اجتماع أهداف سائر صناع العرض يولد الحدث الدرامى الذى لابد أن يتمخض بدوره عن إجماع بين الأغلبية الساحقة من المتفرجين على الأقل ، بشأن ما « حدث » أساساً . وعلى أية حال ، فإن مضمون الفعل هذا المتفق عليه بالاجماع هو ما لابد أن يصبح بدوره حتماً ، أساساً لتفسير المتفرج الفرد الشخصى ـــ لما كان العرض يعنيه فى رأيه وفى رأيه وحده .

إنها عملية تبدأ أثناء العرض ، لكنها يمكن أن تستمر ، وغالباً ما تستمر لفترات من الزمن تندمج أثناءها الانطباعات التى تتشكل أثناء العرض عن وعى ، مع المفاهيم والحالات الشعورية والأجواء وعوامل الجاذبية والكراهية الغريزية دون الوعيية أو اللاواعية كلية ـــ التى أثارها العرض بصورة تدريجية ، وتنمو حتى تتبلور ذكرى التجربة نفسها فى النهاية ، فى صورة أو إنطباع باق يصبح جزءاً من مخزون الفرد من التجربة المتذكرة التى تشكل عالمه الداخلى وتساهم فى هويته الشاملة المكتسبة .

ومع ذلك فإن هذه الصورة المقطرة والذكرى الباقية للحدث الدرامى ـــ ليست بحال من الأحوال أحادية الأبعاد . فقد تكون بالفعل حاضرة وفعالة فى أن واحد على عدة مستويات مختلفة .

٤ ـــ أن « تدرج » المعانى هذا الذى تحدث عنه دانتى فى صياغته المشهورة للقيمة Validity الباقية ، فى رسالته إلى Can Grande della Scala وهى العاشرة من « رسائله » Epistolae التى أهدى فيها (الكوميديا الالهية) إلى حاكم ڤيرونا الذى استضافه فى منفاه ، وقدم فيها تفسيرا للطريقة التى يرى أن يقرأ الناس بها قصيدته.

هنا يوضح دانتى أن معنى عمله ليس بسيطاً : (ان معنى هذا العمل ليس بسيطاً ، لكن يمكن القول بأن له معان متعددة ، إذ أن هناك فرق بين المعنى الحرفى وبين المعانى التى يستدل عليها من المعنى الحرفى) (الرسالة العاشرة ، فقرة ٧) .

وفيما وراء المعنى الحرفى ، يميز دانتى بين المعنى « المجازى » أو « الصوفى » ، و« الأخلاقى » و« الروحى » anagogical الموجود فى نصه. ويصور ما

يعنيه بتوضيح للقصة التى وردت فى الكتاب المقدس عن رحلة بنى اسرائيل إلى مصر ، إذ يمكن اعتبارها « حرفياً » كحقيقة تاريخية ، و« مجازاً » كصورة لافتداء المسيح للبشر ، و« اخلاقياً » كصورة من صور انتقال الروح من الخطيئة إلى الفضيلة ، و« روحياً » باعتبارها تشير إلى تلقى الروح فى الجنة الخالدة فى نهاية المطاف .

هذا المعنى « الروحى » الذى يسميه دانتى فى موضع آخر ، المعنى الأسمى Supreme Sense ، هو المعنى الروحى النهائى الذى يمكن لقارئ أن يستخرجه من الكتب المقدسة . وفى مجالنا هذا ، هو الشكل الأرقى من الاستناره الفكرية أو الروحية التى قد يجربها المشاهد لعرض درامى .

ولكن قبل الوصول إلى أسمى مستويات المعنى جميعاً ، فهناك المعانى « السامية » الأخرى المتأصلة فى نسيج العرض الدرامى ، والتى لابد من اكتشافها من خلال التفسير (كما فى أية تجربة أخرى أدبية أو فنية أو حتى « واقعية ») وهى المعانى المجازية والأخلاقية .

٥ ــ وربما كان علينا اليوم أن نستخدم بدلا من كلمة أخلاقى Moral ــ كلمات « سياسى » أو« ايدلوجى » أو« اجتماعى » . وأى عرض درامى يتضمن بلا شك معان ويمكنه توليد معان على كل المستويات . إن الاستعاره Metaphor والرموز توجد فى طبيعة الدراما ونسيجها الخالص . فخشبة المسرح أو النافذة المؤطرة للشاشة هى نفسها تعبيرات مجازية للعالم فهى الألواح التى تمثل ، بينما أكد شكسبير : ان العالم نفسه يمكن أن يعد إستعاره للمسرح . إن خشبة المسرح أو الشاشة كمكان تعرض فيه الأشياء الدالة ، ترفع الأشياء والأحداث الشديدة الواقعية إلى وضع نموذجى وتجعلها دالة فيما هو أبعَد من وجودها الفردى المجرد : إنها تصبح علامات لعدة أشياء وأحداث مشابهة ، ف« روميو » هو نموذج لكل المّحبين من أول نظره ، و« جريجرز ڤيرله » نموذج لكل المتعصبين للحقيقة الذين يكونون سبباً فى الدمار ، والأنسة چوليا نموذج لكل الشابات القلقات المدللات . إذن ، فأى شئ وأية ايماءة

يمكن أن تحمل بمعنى إستعارى أو رمزى شديد البعد عن وظيفتها الفعلية أو الحرفية فى العرض .

وإذا أوردنا مثالا بسيطاً ، ففى مسرحية (الخال ڤانيا) هناك كما تخبرنا الارشادات المسرحية ، خريطة لافريقيا معلقة على الجدار فى مختلى ڤانيا حيث يدير العمل المكتبى للضيعة . ولأن الخريطة التى يلمح إليها بصرامة لها وظيفة دالة خالصة على المستوى الحرفى . فهى تخبرنا أن ڤانيا لا يهتم كثيراً بطريقة تأثيث مكتبه، إذ يمكن أن يكون هناك أدوات أكثر فائدة على جدران مكتب الضيعة ، مثل رسوم بيانية للمحصول . إذن فالخريطة علامة فعالة تساهم فى رسم شخصية ڤانيا . وعلاوة على ذلك فإن كونها خريطةِ مدرسية يوحى بأن هذه الغرفة كانت تستخدم أصلا كفصل دراسى للضيعة ، حيث تلقى ڤانيا وشقيقته الراحلة دروسهما فى الجغرافيا والمواد الأخرى . وبالتالى تخبرنا بالكثير عن التاريخ العائلى . ومع ذلك تصبح تلك الخريطة على المستوى المجازى علامة شديدة الفعالية على عبثية وجود ڤانيا ، وعلى تناقض الحياة نفسها .

على المستوى الواقعى هى خريطة لأفريقيا ، وعلى مستوى الشخصية تبين تراخى ڤانيا وكسله، وعلى مستوى الحبكة هى عنصر من تاريخ الأسرة ، وعلى مستوى الاستعارة رمز لعبث الوجود الانسانى . كل هذا فى قطعة واحدة من مكونات خشبة المسرح . وبالطبع ، فإنه ما اذا كان كل ذلك يدركه المتفرج الفرد ، هذا يعتمد على حالته الشعورية وقدرته على التلقى . ومن ثم ، فإن المستوى المجازى يسمو بالحقائق المفردة إلى مفاهيم عامة وقابلة للتعميم عن طبيعة العالم والحياة والوضع الانسانى ، وقد تؤدى إلى إستنارة عميقة .

وهنا أيضاً بطبيعة الحال تعكس الدراما العالم الواقعى فحسب ، فإذا قابلت أنا مثلا فى ذلك العالم الواقعى شخصاً لأول مرة ، فإننى أحصل على مظهر وملابس وكلام وسلوك ــ تحدد ما اذا كان أهلا للثقة و الاعتماد عليه، صديقاً أم يشكل

تهديداً ، بالضبط كما يقوم المتفرج على عرض درامى بحل شفره الملابس التى ترتديها إحدى الشخصيات وكلامها وسلوكها . لكننى أيضاً قد أرى شخصاً أقابله كممثل لفئة بأكملها من الأشخاص ، كاستعارة لهم ، بل كمفهوم مجرد ؛ فالسكير الواقف أمام مقر جيش الخلاص فى المثال الذى استخدمه بيرس وايكو ، يمثل كل السكارى ، وقد يتحول رجل عجوز أقابله فى الشارع إلى رمز للشيخوخة فى نظرى ، وقد يصبح ساعى البريد الذى يوزع برقية « ملاك الموت » اذا جلب خبر وفاة شخص عزيز ، وقد يصبح الغروب تعبيراً عن الفناء . وبالتالى فإن كل شئ فى العالم « الواقعى » ينطوى على امكانية ادراكه كرمز مجازى . وفى العمل المنظم والمحكم للاطار الدال للدراما ، يلاحظ أكثر ذلك الميل « للواقعى » للتحول إلى « المجازى » .

وفى بعض عصور تاريخ الدراما كانت مثل هذه العناصر المجازية محورية بالنسبة للأسلوب التجريدى للعرض ؛ مثل المسرحيات الأخلاقية فى العصور الوسطى أو الأقنعة المجازية فى عصر النهضة . لكن حتى فى الدراما الواقعية المعاصرة ، بل فى السينما الأكثر واقعية ، يؤدى هذا الطابع الثنائى المزدوج للعالم الواقعى باستمرار إلى تحويل الأشياء الشديدة التفاهة إلى إستعارات ورموز ، والسبب ببساطة هو ان هذه الأشياء أو الشخصيات ـــ تتركز فيها معان متعددة .

ان خشبة المسرح أو الشاشة ـــ باعتبارها الأداة المؤطرة لعرض الأحداث ذات الدلالة ـــ تدعم تدعيماً عظيماً استعداد الناس والأشياء والأحداث هذا فى العالم الواقعى إلى إكتساب طابع المجاز ، إنها تصبح استعارة للعالم : « الدنيا كلها مسرح » . لقد استغل شكسبير هذه الطبيعة المجازية لخشبة المسرح بأكثر الطرق براعة . فقد قارن ماكبث عمر الانسان القصير فى الدنيا « بظل يمشى ، ممثل مسكين / يتبختر ويستشيط ساعته على المسرح / ثم لا يسمعه أحد بعد ذلك » إن الاستعارة لاتقال فحسب ، لكنها تتجسد بواسطة الممثل الذى ينطق بها ، والذى هو نفسه ممثل مسكين سوف ينساه الناس . وبالتالى يتحول هو نفسه إلى استعارة .

وفى مسرحيته (انتقام انطونيو) التى كتبها مؤلف إليزابيثى آخر لم يقيم تقييماً عادلا هو چون مارستون ، هناك شخصية تدعى « باندولفو » ، وهو عجوز يؤكد خلال الفصول الأولى على أنه رواقى ، إذ لايبالى لمصائب . ومع ذلك فحين يقتل ابنه ينهار باكياً بعد أن حاول أن يبدو هادئاً فى البداية . وعندما يقال له بأنه كفيلسوف رواقى يجب ألا ينفعل أنفعالا كهذا ، يعترف قائلا :

ان الانسان سوف ينهار رغم أنف الفلسفة .
لماذا كل هذا بينما لم ألعب إلا دوراً مثل طفل
يلعب دوراً مأسوياً ينطق بكلمات رنانة وتهتاج
مشاعره ، لكنه حين يفكر بضعفه الطفولى
يخفض بصره . لقد تكلمت كأننى أكبر من إله
إلا أننى أقل من إنسان . (ف ٤ ــ م ٢)

هذا التعبير المجازى ــ اننا جميعاً نشبه ممثلين من الصبية يلعبون أدوار الأبطال القدماء ــ استعارة رائعة ، لكن إذا نظرنا إلى تاريخ مسرحية مارستون وأدراكنا أنها كتبت ليؤديها أطفال القديس پول ، فإننا نكتشف أن مارستون كان يستخدم نمطاً مجازياً أكثر براعة بكثير . فالعجوز الذى يتحدث عن نفسه كطفل صغير ، كان طفلا حقاً . هنا لايستخدم الممثل استعارة شعرية لكلمات النص فحسب ، بل كانت الاستعارة الشعرية نفسها مجسدة٤فـى طفل يمثل عجوزاً ، وتتجسد الفكرة الأساسية الممثلة فى أننا فى محاولاتنا للاستمرار فى التحكم فى قدرنا ، فإننا نشبة فى الواقع كل الممثلين الأطفال الذين لايتظاهرون فحسب بأنهم شبوا عن الطوق ، بل بأنهم فلاسفة عجائز حكماء .

وبالتالى ، فإن ذلك التوتر بين الممثل الحقيقى والدور الذى يلعبه، يصبح منبعاً قوياً للمعنى المجازى فى الدراما . إن المعانى الاضافية المجازية توجد حتماً فى كل الدراما ، حتى فى تلك التى تبدو شديدة التفاهة . فعندما زرت تشيكوسلوڤاكيا عقب الغزو الروسى لها ، حدثنى أحد رجال المسرح التشيكى الكبار عن الصعوبة التى

يلقونها فى تجنب الاغلاق إذا قدموا مسرحيات ضد الروس . فإذا قدموا المسرحيات الكلاسيكية التشيكية ، كان ذلك فى حد ذاته تأكيداً على عزمهم على الاستقلال ، واذا قدموا المسرحيات الغربية كان الشئ نفسه. ولذلك فقد شعروا بأن أكثر الحلول أماناً هو مهزلة غرف النوم Bedroom farce . ولكن عندئذ ، عندما فتح الزوج فى أحد المشاهد النموذجية للمهزلة ــ الدولاب ووجد العشيق مختبئاً بداخله، تسببت عبارة : « ماذا تفعل فى دولاب ملابسى ؟ » فى إغلاق المسرح ، إذ تحول الموقف فى نظر الجمهور إلى تعبير مجازى قوى عن موقف بلادهم .

٦ ــ ويدخلنا هذا إلى المستوى التالى لتدرج المعانى ، ذلك الذى أسماه دانتى المستوى الأخلاقى ، والذى يمكن اليوم أن يشمل دلالات الدراما الاجتماعية أو السياسية أو الأيدلوجية ، ومعانيها الاضافية . وكما تبين النادرة التشيكية ، يمكن أن يكون هذا المعنى بعيداً تماماً عن أهداف المؤلف الأصلى ، أو حقاً فى هذه الحالة الخاصة ، بعيداً عن أهداف المؤدين .

ان المعنى أو جملة المعانى التى يدركها المتفرج للحدث الدرامى أويتلقاها دون وعى ، تكون دائماً نتاج التفاعل بين مضمون العلامات التى يبثها الحدث ، من ناحية ، وبين كفاءة المتفرج فى حل شفرتها من ناحية أخرى . ويكون ذلك دائماً وبالضرورة ، فى سياق موقفه الشخصى والظروف الاجتماعية والتاريخية التى يعيش فيها . ان نفس العرض الدرامى قد يعنى شيئاً بعينه لشاب ، و شيئاً آخر بالنسبة لرجل عجوز ، ويعتمد معناه « الأخلاقى » أو الاجتماعى أو الأيديولوچى أو السياسى إعتماداً كبيراً على السياق الاجتماعى والتاريخى المحيط بالعرض . فإن عرضاً لمسرحية (هنرى الخامس) يؤثر فى الجمهور الانجليزى أثناء الحرب العالمية الثانية عندما كانت البلاد فى حالة حرب وفى خطر داهم (شاهد فيلم أو ليڤييه) بشكل يختلف عما قد يفعله اليوم ، حيث ستبدو البلاغة التى تمجد الحرب مختلفة تماماً فى عالم أصبح معادياً للحرب مثل عالمنا هذا .

ان أى عمل درامى مهما كان ، يتضمن ايماءات سياسية لسبب بسيط ، وهو أن الدراما تتعامل مع العلاقات الانسانية التى لابد أن يكون لها بالضرورة أبعادها الاجتماعية ومن ثم السياسية . لقد هوجمت مسرحية (فى انتظار جودو) كثيراً فى فرنسا فى وقت ما ، لأنها غير سياسية (وضمناً لأنها تحث على موقف السلبية السياسية وتقر الوضع الراهن ومن ثم تحض على موقف سياسى رجعى) وهذه المسرحية كانت لها ايحاءات « ثورية » عندما عرضت فى الجزائر على الفلاحين الذين لايملكون أرضاً ، والذين فسروا فعل الانتظار بلا جدوى ، كتعبير مجازى عن الاصلاح الزراعى الموعود والذى لا يتحقق أبداً . وفى بولندا اعتبر نفس الحدث الذى يتوقع بحماس لكنه لا يحدث ـــ أنه التحرر من الروس . كل سياق مختلف أنتج ايحاءات سياسية مختلفة . وكلما تراجع المؤلف زمنياً ، قل ارتباط أهدافه الأصلية بالأوضاع الجديدة ، واختلفت رسالته ، أو ما أسماه دانتى المعنى « الاخلاقى » للنص ، اختلافاً شديداً .

ولذلك لابد وبحكم الضرورة أن يكون النص متعدد القدرات فى زمن واحد ، فيعنى أشياء مختلفة لأفراد مختلفين فى أية لحظة تاريخية معينة ، ومع تعاقب الأزمنة بمرور الوقت ؛ فقد يعتبر عطيل فى أحد الأوقات وفى مجتمع ما متهم بالزواج من خارج حدود جنسه ، ومن ثم ينتهك قانوناً أخلاقياً ، وفى وقت آخر ومكان آخر ينظر اليه كضحية بريئة لتدبير شرير ، ومرة ثالثة كأحمق غيور . وبينما تكون هذه الرؤى شائعة فى زمانها ومكانها بسبب الموقف السياسى والاجتماعى ، نجد أن بعض أفراد الجمهور يستنبطون معان مختلفة إختلافاً حاداً من أحداث مسرح شكسبير وشخوصه. فقد كانت مسرحية مثل (تاجر البندقية) تمثل فى ألمانيا أثناء العهد النازى باعتبارها مسرحية دعائية قوية ضد السامية . وقد تؤدى المسرحية نفسها اليوم كتمجيد للانسانية العميقة التى يتحلى بها اليهود الذين اضطروا إلى الانتقام الشرير بسبب معاناتهم من الاضطهاد والاستفزاز الذى لايطاق . أما ما أراد شكسبير نفسه وفرقته أن يعبروا عنه من

خلال المسرحية فقد أصبح من المحال أن نعرفه، كما أنه لايهم الجمهور المعاصر فى شئ .

لقد كتبت مسرحية (أوديب ملكاً) لسوفوكليس من أجل جمهور أثينا الذى لم تكن الأسطورة مألوفة بالنسبة له فحسب ، وإنما كان أيضاً مشبعاً بعمق بالإيحاءات الدينية لمفاهيم مثل القدر وإرداة الألهة وصدق العرافين .. إلخ . وتظل المسرحية نفسها تؤثر تأثيراً عميقاً على الجماهير المعاصرة ، ولكن من الواضح أن تلك الايحاءات الأصلية ستفوت على هذه الجماهير . ومن ناحية أخرى ، فليس بين أفراد الجمهور المتعلم فى الغرب واحد لايدرك المفهوم الفرويدى لعقدة أوديب ، وسوف ترى المسرحية فى المقام الأول كتوضيح لذلك المفهوم الذى لايمكن لسوفوكليس أن يكون واعياً به . ولنا أن نتأمل فى السبب الذى مكن سوفوكليس من التعبير عن شئ لم تتم صياغته إلا بعد مرور حوالى ألفى سنة : فقد نقول إن الخوف من اتصال المحارم كان ماثلا فى عقله الباطن ، كما لابد أن يكون كذلك لدى كل البشر الذين لديهم آباء ، إذا صدقنا ما يقول فرويد . أو نقول ان اسطورة أوديب نفسها كانت تتضمن بالفعل النموذج البدائى من اللاوعى الجمعى للبشر . ولكن كل هذا التبرير لايمت للموضوع بصلة فى نهاية الأمر إذ أن هذا النص قد جاء ليعنى هذا بالنسبة لنا وبالنسبة للأجيال القادمة قد يعنى شيئاً جديداً تماماً لم نفكر فيه بعد .

ان الدراما تعكس الحياة أكثر مما يفعل أى فن آخر ، وفى الحياة الواقعية أيضاً ليس بإستطاعتنا تحديد المعنى النهائى لأى حدث أو تجربة خضناها . فإن تجربة تبدو اليوم تافهة ــ فلنقل تجربة فتاه تقدم عرضاً إلى أحد الشبان ــ قد تتحول فيما بعد لأن تكون لحظة سعيدة ومصيرية فى حياتها لأنه أصبح زوجها فيما بعد . وبعد بضعة سنوات أخرى ، عندما يتم الانفصال بينهما يتحول معنى نفس الحدث إلى معنى الكارثة .

إن الميزه الكبرى التى تتفوق بها الدراما المسرحية على الوسائط الدرامية التى تدمج النص والعرض تماماً ــ مثل السينما والدراما التليفزيونية المسجلة ــ يتمثل بالتحديد

فى أن كل عرض يمكن أن يأخذ فى الاعتبار الوضع الثقافى والاجتماعى والتاريخى والجغرافى الجمهور ، ويعدل المضمون الأساسى للمسرحية وفقاً لهذه الظروف المتغيرة . ففى المسرح الحى يكون القسم المكتوب من المسرحي ــ بطبيعة الحال ــ جزءاً صغيراً من « نص » العرض أو « سياقه » ككل . هنا يشارك كل من المخرج ومصممى المنظر والملابس والاضاءة والمؤلف الموسيقى ومصمم الرقصات والممثلين ــ بدوالهم المتفردة . ومشاركاتهم ستكون مختلفة ، ومتسقة مع الذوق الاجتماعى والثقافى ، بالاضافة إلى الظروف التكنولوچية فى زمانهم ، عندما يعرض نفس النص فى بلدان مختلفة فى عصور مختلفة .

إن عمر السينما القصير لايسمح لنا بأن نجرب تغير المعنى الذى يخضع له نص عرض مسجل ميكانيكياً ومن ثم شديد الثبات . ومع ذلك يمكننا أن نرى بالفعل فى أفلام عمرها نصف قرن ، كيف يتغير معنى العرض تغيراً حاداً فى عيون جيل تال : فالعناصر التى كانت كمسلمات ، مثل موضات الملابس أو المظهر الانسانى ، تصبح الآن تعبيرات تاريخية قوية والفرضيات الاجتماعية والأخلاقية التى يقوم عليها الحدث فى زمن صناعة الفيلم قد عفا عليها الزمن وأصبحت مملة والعناصر التى كانت تتسم بالأصالة الشديدة فى زمانها تقنيات المونتاچ الجديدة مثلا) قد أصبحت اليوم مكررة ورثة . واللغة نفسها قد تغيرت ، وما كان عامياً معاصراً ، قد إكتسب نكهة تاريخية . وكذلك الحال بالنسبة لأساليب التمثيل ... الخ . وبهذا التغير فى وجهة النظر ، فإن القيمة التى نضيفها على أفلام قديمة بعينها ستتغير أيضاً : فما كان غير ناجح وقت صناعته، سوف يكشف فجأة عن إستنارة تاريخية هامة أو يدرك على أنه كان سابقاً لزمنه، ومن ثم كانت أهميته كإرهاصة للاهتمامات المعاصرة .

٧ ــ إن القول بأن كل الدراما بلا استثناء ، لابد أن تحمل ــ بحكم طبيعتها ــ ايحاءات ومعان سياسية قوية ، وأن مبدعى العرض الدرامى لايمكنهم فى نفس الوقت أن يحددوا تحديداً كاملا على الاطلاق ــ طريقة تفسير عملهم فى أى مكان وزمان من جانب الأشخاص الذين يأتون إلى العرض محملين بأفكار مختلفة تمام الاختلاف ــ

هو قول تنجم عنه المفارقة التى تتسم بها كل الدراما السياسية ، أى الدراما التى تتم صياغتها بوعى وتعمد لتحقيق أهداف دعائية أو سياسية بعينها .

إن الدراما كلها ، تتضمن بالضرورة مواقف حوارية وجدلية ، لابد فيها ــ كما أشار هيجل ــ أن يكون لكل جانب حجج دفاع قوية خاصة به ، على الأقل من وجهة نظر ذاتية ، ومن ثم يكون « على حق » . ومن الصعب أن يعالج الحدث بطريقة يكون فيها أحد الأطراف بوضوح « فى جانب الملائكة » بالمقارنة بالطرف الآخر . فقد كان الشيطان ، حتى فى مسرح العصور الوسطى الذى يعتمد على المجاز ، « ينطق بأفضل الأبيات » وبرزت شخصيته كشخصية محبوبة للغاية . وعلاوة على ذلك فإن معالجة الحدث التى تفضل بشكل سافر وجهة نظر على الأخرى ، سوف يستوعبها الجمهور ، وقد يستاء منها أيضاً كثيراً من أفراده . وبالتالى فإن أى دراما دعائية منحازة ايديولوچياً بشكل صريح ــ قد يكون لها تأثير محبط . وتاريخ المسرح الدعائى والسينما الدعائية حافل بالأمثلة على هذه الظاهرة .

ومع ذلك فإن الدراما السياسية الهادفة ، قد يكون لها تأثير سياسى فعال ، يخلق فى حالة وجوده استعداداً لدى الجمهور لتقبل رسالتها . وينطبق هذا بصفة خاصة على الدراما الوطنية القومية مثل (هنرى الخامس) فى انجلترا ، و(فيلهلم تل) فى سويسرا وأسلاف (ميكيڤتش) فى بولندا . كما ينطبق بنفس الدرجة أيضاً على الدراما الثورية ، وتندرج تحت هذه الفئة الروائع العظيمة التى انتجتها السينما السوڤيتية فى بداياتها المبكرة . ومع ذلك غالباً ما تؤكد هذه الأمثلة النظرة القائلة بأن الدراما ليست أداة جيدة جداً فى الدعاية لرؤى ايديولوچية معينة . فهذه المسرحيات والأفلام بشرت ومازالت تبشر بمذهب جديد .

ومن ثم ، فإن الدراما بشكل عام قد لاتكون شديدة الفعالية فى تحقيق أغراض سياسية قصيرة المدى . ومن ناحية أخرى كانت الدراما ومازالت ذات تأثير قوى على المدى البعيد فى تغيير المواقف الاجتماعية ، وفى التطور التاريخى للوعى الجمعى .

وليس الإغراء المباشر أو الرسالة السطحية هى ما يؤثر أكبر تأثير ، وإنما الايحاءات غير المباشرة للحدث الدرامى ، والمعنى الذى ينشأ ، كما كان بين سطور الحوار ، من الأصداء الأشمل للفعل ــ وهذا يتسق وطبيعة الدرامى الجوهرية .

غالباً ما يتكرر التأكيد على أن عرض مسرحية بومارشيه (زواج فيجارو) فى أبريل عام ١٧٨٤ على مسرح الكوميدى فرانسيز ، قد لعب دوراً هاماً فى تمهيد الرأى العام وتهيئته للثورة الفرنسية . وإذا كان هذا صحيحاً ، فقد كان تأثير المسرحية السياسى غير مباشر بشكل ذى مغزى ، فقد عرضت المسرحية لخادم لم يكن فقط أكثر ذكاء من سيده (وذلك كان معتاداً فى الكوميديا منذ بلاوتوس حتى الكوميديا ديلارتى) بل يبدو مناوئاً بشكل فعال وظاهر لكل إدعاءات سيده الاريستوقراطية ، ومنتصراً عليه فى النهاية (بدلا من أن يضع ذكاءه فى خدمة مآرب سيده) .

وبالمثل كان تأثير الدراما الطبيعية التى كتبها مؤلفون مثل إبسن أو هاوبتمان أو جوركى أو شو ، والذين أسهموا مساهمة فعالة فى تغيير مواقف الجمهور تجاه النساء والطبقة العاملة والتقاليد الجنسية .. الخ . ــ تأثيراً تدريجياً وغير مباشر . وغالباً ما تمارس الدراما تأثيرها الأخلاقى الأكثر فعالية واستمرارية ، من خلال تأمل مواقف الجماعات الأكثر تقدمية بين الناس ، وتعرضهم لسخرية الجمهور ومناقشته ، ومن ثم تخترق تدريجياً وعى المجتمع . والعملية هى واحدة من حلقة متواصلة من التغذية المرتدة ، حيث تقوم الرؤى المتغيرة فى مجتمع ما والتى تنعكس فى الدراما ــ بتغيير المناخ الأخلاقى وتجهز الخشبة بدورها لصورة التغيير التالية التى سوف تنعكس أيضاً ، فى نهاية المطاف ، فى الدراما ... وهكذا .

ان التهذيب التدريجى للمواقف تجاه الأقليات العرقية والجنسية ، وتعرية الموضوعات التى مازالت محرمة حتى الآن وطرحها للمناقشة العامة ، الأمر الذى يميز تطور المجتمع الغربى فى الاعوام الخمسين الماضية ــ يرجع الفضل الأعظم فيه إلى الدراما المعروضة على خشبة المسرح والشاشة . ومع ذلك فإن هذا التأثير الاصلاحى الذى تكشف عنه الأعمال المتميزة للوسائط الدرامية ــ كان بوضع دائماً

فى مقابل تأثير الدراما الشعبية الأقوى بكثير ، وغير المباشر فى تدعيم الوضع السياسى والأخلاقى والاجتماعى الراهن ، بنفس الدرجة .

٨ ـــ كان التأثير السياسى والاجتماعى للدراما يعتبر ناشئاً عن أن الدراما يعايشها حشد من البشر اجتمعوا فى مكان واحد فألفوا كياناً جميعاً وقتياً : أى جمهور.

وفى زمن تعايش فيه الجماهير العريضة معظم الأعمال الدرامية فى عزلة أو فى جماعات صغيرة ، فإن العلاقة التى تربطهم بمنابع التجربة الدرامية فى الطقوس القبلية أو الاجتماعية أو الدينية ، قد تلاشت إلى حد بعيد .

وفى الواقع ، يظل السؤال مطروحاً عما إذا كان التليفزيون كوسيط درامى ، قادراً فعلا على انتاج الخبرات والمعانى العميقة جداً (الروحية) على الاطلاق ، لسبب بسيط هو أنه يفتقر إلى العنصر « الغامض » الذى ينصهر بوساطته الجمهور فى ذروة الكثافة الفكرية والعاطفية والفنية ـــ فى كيان أسمى ويشارك فى لحظة شبه صوفية يتقد فيها نفاذ البصيرة وفى الحقيقة فإننا إذا فكرنا ملياً فى أن العنصر « الغامض » هو ببساطة أحد جوانب « سيكولوچية الجمهور » كما حددها لوبون Le Bon أو فرويد ، سنجده ينبثق من وعى الفرد باهتمام المتفرجين الآخرين ، وصوت تنفسهم المنخفض وسكونهم ، أو على العكس ضحكاتهم المرتفعة وحماستهم الواضحة .

ولا شك فى أن تجارب العرض الدرامى التى نحسها بعمق أكبر وتظل فى الذاكرة ـــ تنبع من الموقف السيكولوچى الجمعى للمتفرج الفرد الذى يشعر بأن شخصيته تظهر فى حضور يؤدى به لحالة تحول شخصى transpersonal presence ، فيتوحد مع الشخصية الجمعية للجمهور . وفى مثل تلك اللحظات ، على ندرتها ، تمارس الدراما أقصى تأثيراتها ، وتكون قادرة ، كما إفترض بريشت وأرتو ، على تغيير موقف الفرد تجاه الحياة ، وعلى أن تمده بالاستناره الفكرية والروحية الدائمة .

ومع ذلك ، فمهما بلغت تجربة « للمعنى » الروحى السامى المستمد من اللحدث الدرامى ، فى حدتها وعمقها ، فليس ثمة وجود لمثل هذا الشئ المسمى

« بالمعنى » الجمعى الذى يتم إدراكه، ويكون مشتركا بين جميع المتفرجين . ان قوة التركيز والاستيعاب والتأثير العاطفى ، قد تزيد بالتأكيد فى حالة وجود وعى مماثل بتركيز وتوهج عاطفى لدى أفرد الجمهور الآخرين ، لكن « مضمون » ماتتم تجربته بتلك القوة ، أى معنى الحدث الدرامى ، سيظل بالضرورة هو تجربة الفرد الذاتية الخاصة .

ان تلك التجربة الفردية هى أساساً النقطة التى لابد أن تصل إليها كل جهود مبدعى العرض الدرامى وكل العلامات ونظم العلامات التى يقوم ببثها ، وتحدث تأثيرها النهائى .

إن معنى العرض الدرامى فى أعلى مستوياته، وتأثيره ورسالته إدخالها عبر عملية تقطير نهائية إلى مخزون ذلك الفرد من الذكريات والمواقف تجاه الحياة ــ يعتمد إعتماداً كبيراً على شخصية الفرد وخلفيته وعمله وأهوائه ومزاجه، بقدر أكبر كثيراً من اعتماده على نوايا المؤلف أو المخرج أو المصممين أو الموسيقيين أو الممثلين الذين أبدعوا الحدث .

فمهما كان ما قصدوا توصيله، فإنه يتحول ويترجم إلى ذلك الانطباع الشخصى والتجربة الفردية لأحد المتفرجين . ولا يمكن أن يكون هناك تفسير « صحيح » و« نهائى » و« أخير » أو « صادق » ، ولا وجود لفكرة أفلاطونية ميتافيزيقية خالصة عن المعنى النهائى للنص درامى ، وأقل كثيراً من هذا ما يتعلق بالنسيج المعقد النهائى للعرض الدرامى .

وبالتحليل الدقيق ، قد يكون ثمة اتفاق على ما يحدث فى النص والنسيج الدراميين على المستوى الدلالى الشديد الواقعية ، وقد يكون هناك خلافاً بشأن الإيحاءات الأخلاقية والفلسفية والشعرية لذلك النص ، والطريقة التى قدم بها فى عرض ما . وهذه الايحاءات سوف تتغير بالضرورة بمرور الوقت ، لسبب بسيط هو أنه ليست الظروف التى تعرض الدراما فى إطارها هى التى تتغير فقط ، بل لأن التفسيرات النقدية السابقة ، والتفسيرات العملية السابقة لمخرجين وممثلين سابقين ــ تغير تغيراً

طفيفاً من نقطة البداية بالنسبة للجمهور الذى يأتى لمشاهدة الدراما واعياً بتلك التفسيرات .

أما فى السينما ، حيث يكون ذلك النسيج الكلى للعرض ثابتاً وجامداً ، فإن تلك الحقيقة الفنية الثابتة ذاتها ستتغير بمرور الزمن وتحت تأثير التفسيرات والأراء المتعددة والمتراكمة التى تنشأ حول العمل الذى كان حين طرح ، من الأهمية بحيث ظل تأثيره مستمراً .

وفى المسرح ، حيث يكون النص اللفظى وحده ثابتاً ، ويمكن إعادة تجسيده فى عدد لانهائى من العروض ــ تكون تلك العملية أكثر إختلافاً وتعقيداً بكثير . فكل « لير » يأتى بعد « لير » بيتر بروك سوف يتأثر به ، أو يكون رد فعل معارض له . وسوف يكون هناك أولئك المتفرجون الذين يأتون لرؤيته محملين بتلك الخبرة والمعرفة السابقة ، ويرونه على ضوئها .

وكلما كان إدراك عرض درامى ما شديد التعقيد والتركيب والعمق بالنسبة للمتفرج ، كان تأثيره الفنى والفلسفى والروحى أكبر ، وقلت إمكانية تحديد صحيح ودقيق وتحليل « علمى » لمعناه والظاهرة فى أعقد درجاتها وأكثرها قوة تلقى الضوء فقط على ماهية الحالة حتى فى مستواها الأولى . ان المعنى النهائى لكوميديا منزلية (لأن هناك الكثير فيها مما هو دون الوعى) لايمكن ان يختزل أبداً إلى صيغة علمية شأنها فى ذلك شأن الأعمال العظيمة التى قدمها برجمان أو منوشيكين أو فللينى .

٩ ــ إن الدراما محاكاة للحياة الواقعية ، لكن كتاب الطبيعة ليس مكتوباً بلغة يمكن وضع مفرداتها فى قاموس أو قواعد نحوية . فهناك نظم كثيرة مولده للمعنى تعمل فيها لدرجة أن أية لحظة من لحظات التجربة تكون شديدة الغموض ومستحيلة التحديد . وليست هناك شفرة ثابته فى الواقع ، ومن ثم لايمكن للمسرح أن يختزل كذلك إلى نظم ثابتة من الشفرات .

إن المسرح صورة للعالم الواقعى ، تكون فى أعلى مستوياتها منظمة وترتفع إلى مرتبة الفن ، ومن ثم أطلق أنتونان أرتو على كتابه اسم (المسرح وقرينه) فالمسرح شأنه شأن الأشكال الدرامية الأخرى ـــ شديد التعقيد بحيث يتعذر اختزاله إلى لغة لها قواعدها النحوية والدلالية المحددة سلفاً . ورغم أن الدراما تستخدم الكثير من اللغات والنظم الدلالية ، فهى قرين للحياة نفسها ، قرين محكم ومبسط ، لكنه قرين مع ذلك .

ولذلك يسمو العرض الدرامى ـــ على أى مستوى وخصوصاً على المستوى الأعلى لتدرج المعانى ، المستوى الروحى ـــ على أية محاولات لأختزاله إلى شئ ملموس ، إلى معنى واحد صحيح ويمكن تحديده بشكل عام . فقد يكون له هذا المعنى ، أو تكون له عدة معان على مستويات متعددة فى نظر أفراد الجمهور ، ولكنه إذا بلغ ذلك المستوى فسوف يحقق شيئاً أعمق وأعظم تأثيراً ، ففوق رسالته أو رسائله والمستويات المختلفة من معناها ، قد يكون بامكانه أن يهب جمهوره وكل فرد فيه ، بشكل مختلف ـــ « تجربة » على المستويين العاطفى والفكرى سواء بسواء فى سياق ساعتين أو ثلاث وهى تكثف فى ذلك المدى الزمنى التجربة العاطفية والدرس الفكرى لقصة حب كاملة على سبيل المثال ، أو أية أحداث حاسمة أخرى فى حياة إنسان ما .

بذلك المعنى ، فإن الدراما تقوم بما هو أكثر من مجرد الاتصال . حقاً ، إن الاتصال يتم ، ويتبقى أثر أخير من المعنى فى ذهن المتفرج الفرد ، وتعمل كل الشفرات والدوال ويمكن تحليلها إلى مالا نهاية . لكن ما يهم فى النهاية حقيقة ، فى هذا العرض الدرامى ، هو أن المتفرج لابد أن يخرج وقد حصل على تجربة فكرية ووجدانية وشعرية ذات قوة ودلالة ربما تماثل فى أهميتها أحدى التجارب الأساسية الحاسمة فى حياته وربما أعظم أهمية بكثير . وهذا ماكان أرتو يعنيه عندما حلم بمسرح يكون قادراً على هز شخصيات جمهوره حتى النخاع .

هذه هى الطريقة التى يمكن بها للدراما حقاً أن تدعم وجودنا ، وأن تلعب دوراً عظيم القيمة فى اثراء عالمنا وتوسيع أفق تجربتنا وفهمنا للوضع الانسانى .

وهذا هو بالطبع المستوى الأعلى والأقصى لتأثير كل الفنون ، والنقطة التى يمكن للتجربة الجمالية عندها أن تقترب من قوة التجربة الدينية وقدرتها على التغيير . إلا أن الدراما ، وخصوصاً أشكالها التى يشاهدها جمع من المتفرجين بحيث تزيد قوة تجربة الفرد الذاتية وتتضاعف بتجربة الأخرين جميعاً ــ يمكنها بنحو خاص ومحتوم أن تنتج تجربة ذات قوة عاتيه وعمق سحيق . ومن هنا كان الشبه الذى غالباً ما يؤكد عليه، بين الدراما والطقس ، واستخدام أشكال التعبير الدرامى فى الطقس ، مثل استخدام الأشكال الطقسية فى الدراما .

إن قدرة الدراما وفعاليتها فى خلق تجربة عاطفية ذات كثافة قصوى ، تشبه الوجد الدينى أو الأسطورى ، تجربة قد تصبح نقطة تحول حاسمة فى حياة إنسان ، وتعيد تشكيل ذلك الانسان ، أو على العكس قد تكون تجربة تبعث على الإضطراب مثل تلك التى وجهها هاملت إلى عمه، هى المعيار الحقيقى لأهميتها فى نسيج حياتنا ومجتمعنا وثقافتنا ، وهى الحد الحقيقى « للبراعة الفائقة للمشهد » .

* * * * * * * * *

الهوامش

المقدمة :

1- patrice pavis, Voix et Images de La Scene, Lille Presses Universitaires de Lille, 2nd end. 1985, p.9.

مجال الدراما :

1- Wittgenstein, The Blue and Brown Books, Oxford: Blackwell, 1958, p. 27.

٢ ــ كانت المسرحية من المسرحيات الفرنسية المثيرة وهى Der Hund des Aubri لمون ديديه. وكان الممثل النمسوى كارستن يطوف بها ألمانيا . أنظر :

Marvin Carlson Goethe and the weimar Theatre, Ithaca and London: Cornell University Press, 1978, p. 288 ff.

٣ ــ لقد وضعت الاذاعة بين قوسين إن الدراما الاذاعية رغم كونها دراما أيضاً وبلا شك ، فإن لها بعض السمات المعقدة المتناقضة . من الجلى أن الدراما الاذاعية هى أيضاً فعل محاكى يؤديه ممثلون لابد أن يكونوا قديرين وربما أكثر اقتداراً حقاً فى بعض النواحى عن ممثلى السينما أو التليفزيون أو المسرح . واذا كانت الدراما ، كما سيظهر فى المناقشة التالية ، تتكشف فى كل من الزمان والمكان ، فكذلك تفعل الدراما الاذاعية . ان الأصوات التى يحدث عبرها الفعل ، والمنظور الذى يضع الأصوات على أبعاد وزوايا مختلفة من الميكروفون ــ ومن ثم المستمع ــ فى الدراما الاذاعية تتضمن ايحاء قوياً جداً بالمكان . أما ما يعوز الدراما الاذاعية فهو البعد « البصرى » . ومع ذلك فان الخبرة بمستمعى الدراما الاذاعية تبين أنه حتى هذا البعد ماثل ، والسبب ببساطة هو أن الاداء فى الزمن والفراغ السمعى يستدعى الصور البصرية استدعاء قوياً للغاية . وفى هذا الصدد ، قيل ان الدراما الاذاعية تبعث على الرضا أكثر من تلك الأشكال الدرامية التى تتضمن عناصر بصرية محسوسة . فاذا وصفت بطلة مسرحية ما بأنها أجمل امرأة على وجه الأرض ، فإن كل مستمع يستحضر صورته المثالية الخاصة مما يستحيل على ممثلة حاضرة مادياً أن تقوم به تجاه جميع المتفرجين . وبالمثل يمكن أن يثير ضجيج معركة صورة بصرية فى عقل المستمع تبعث أكثر على الرضا مقارنة بأفضل المشاهد السينمائية .

وبينما يُمثُل العديد من الجوانب البصرية للدراما فى الأذاعة أيضاً ، فإن ادخالها فى مناقشة الأبعاد البصرية المتعددة للدراما على خشبة المسرح والسينما قد تعقد الأمور تعقيداً شديداً . ولذلك آثرت استبعاد الدراما الاذاعية من المتن الأساسى للكتاب . ويمكن للقراء المهتمين بهذا الشكل الدرامى أن يطبقوا نتائج هذا الكتاب عليه (بعد اجراء جميع التغيرات الضرورية)

3- Andre Bazin, What is Cinema'Essays selected and translated by Hugh Gray, Vol I, Berkeley,Los Angeles and London: University of California Press, 1967, p.121.op.cit. p.115.

علامات الدراما : الايقونة المؤشر ، الرمز :

1 - Eco, op. cit. p. 16-17

علامات الدراما : الاطار :

1 - Tadeusz Kowzan, Litterature et Spectacle, The Hague and Paris: Mouton, 1975.

2 - Kowzan, p. 182 ff.

3 - ibid. p. 205.

علامات الدراما : الممثل :

1 - Umberto Eco, 'Semiotics of Theatrical Performance' in The Drama Review, vol. 21 No I (T 73), March 1977).

2 - loc. cit. p. III.

3 - From Goethe, 'Rules for Actors' in A. M. Nagler, A Source Book of Theatrical History, N. Y: Dover, 1952, p. 429-30.

علامات الدراما : المرئيات والتصميم :

1 - Goethe, Faust, 'Vorspiel auf dem Theater'.

علامات الدراما : الكلمات :

1 - Roman Ingarden, 'Von den Funktionen der Sprache im Theater-Schauspiel', Appendix to Das Literarische Kunstwerk, 2nd ed., Tubingen: Max Niemayer, 1960, p.403.

2 - J.L.Austin, How to do Things Words, London: Oxford University Press, 1962.

3 - J.R.Searle, Speech Acts: An Essay in Philosophy of Language, Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

4 - Ibsen, A Doll's House, Act I.

5 - Ingarden, op. cit. p. 405

6 - F. Durrenmatt, 'Theaterprobleme' in Theater Schriften und Reaen, Zurich, Arche, 1966, p.III-12-

7 - H. v. Hofmannsthal, 'Die aegyptische Helena' in Prosa IV, Frankfurt: Fischer, 1955, p.441.

علامات خشبة المسرح والشاشة

1 - A.Bazin, What is Cuinema, vol. I.Berkeley: University of California Press, 1967, pp. 91-2.

البنية بوصفها دالا :

1 - Vladimir Propp, Morph ologie du conte, Paris: Seuil, 1965.

2 - Etienne Souriau, Les deux cent mille situations dramatiques, Paris: Flammarion, 1950.

المؤدون والمتفرجون

1 - Brecht, Kleines Organom fur das Theater in Gesammelte Werke vol VII, Frankfurt: Suhrkamp, 1967, p.663.

2 - ibid. p. 663-4.

3 - ibid. p.664.

4 - ibid. p 664-5.

5 - Goethe, Faust, Eine Tragodie, 'Vorspiel auf dem Theater', lines 13-19 and 24-27.

كفاءة الجمهور:

التقاليد الاجتماعية والمعانى الشخصية

1 - Walter J.O.ng, 'Text as Interpretation' in Oral Tral Tradition in Literature (ed. J.M.Foley), Columbia: University of Missouri Press, 1986, pp. 148-9.

2 - Clement Scott, unsigned review in the Daily Telegraph, 24 February 1891, quoted from Michael Egan (ed) Ibsen,the Critical Heritage, London and Boston: Routledge and Kegan Paul,1972,P.168.

3 - Goethe, Faust, Vorspiel auf den Theater, Lines 178-79.

المراجع

Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1969
Theodore Shank, *The Art of Dramatic Art*, Belmont, California: Dickenson, 1969
Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*, N.Y. and Oxford: Oxford Univ. Press, 1983
Etienne Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris: Flammarion, 1950
Bert O. States, *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*, Berkeley: University of California Press, 1985
Victor Turner, *From Ritual to Theatre, The Human Seriousness of Play*, N.Y.: Performing Arts Journal Publications, 1982
— , *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca and London: Cornell Univ. Press, 1974
Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris: Editions Sociales, 1977
André Veinstein, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris: Flammarion, 1955
Ludwig Wittgenstein, *The Blue and Brown Books*, Oxford: Blackwell, 1958

Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 2 vols., Paris: Editions Universitaires, 1963 – 1965
Georges Mounin, *Introduction à la sémiologie*, Paris: Ed. de Minuit, 1969
A. M. Nagler, *A Source Book in Theatrical History*, N.Y.: Dover, 1952
Horace Newcomb (ed.), *Television: The Critical view*, 3rd ed., N.Y. and Oxford: Oxford Univ. Press, 1982
Bill Nichols, (ed.) *Movies and Methods. An Anthology*, Berkeley: University of California Press, vol. I, 1976, vol. II, 1985
Laurence Olivier, *On Acting*, London: Weidenfeld & Nicolson, 1986
Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris: Éditions Sociales, 1980
—, *Problèmes de Sémiologie Théâtrale*. Montréal: Presse de l'Université de Quebec, 1976
—, *Voix et Images de la Scène. Essais de Sémiologie Théâtrale*, Lille: Presses Universitaires, 1982
—, *Voix et Images de la Scène. Pour une Sémiologie de la Réception* (new and revised edition of above), Lille: Presses Universitaires, 1985
—, *Languages of the Stage. Essays in the Semiology of Theatre*, N.Y.: Performing Arts Journal 1982
Charles S. Peirce, *Philosophical Writings* (ed. J. Buchler), N.Y.: Dover, 1955
—, *Selected Writings (Values in a Universe of Chance)* (ed. P. H. Wiener), N.Y.: Dover, 1958
Stephen C. Pepper, *Aesthetic Quality. A Contextualist Theory of Beauty*, N.Y.: Scribner, 1938
John Poinsot, *Tractatus de Signis* (see Deely)
Georges Polti, *The Thirty-Six Dramatic Situations*, Boston: The Writer, 1960
Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris: Seuil, 1965
Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*, London: Starword, 1983
Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics* (1916), London: Fontana, 1974
Dieter Schwanitz, *Die Wirklichkeit der Inszenierung und die Inszenierung der Wirklichkeit*, Meisenheim am Glan: Hain, 1977
John R. Searle, *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*,

and the Art of Adaptation, N.Y.: Frederick Ungar, 1981
Roman Ingarden, 'Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel' in *Das Literarische Kunstwerk* (2nd. ed.), Tübingen: Niemeyer, 1960
Aloysius van Kesteren and Hertha Schmid (eds.), *Moderne Dramentheorie*, Gronberg/Ts.: Scriptor Verlag, 1975
— , *Semiotics of Drama and Theatre. New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre* vol 10 of *Linguistic and Literary Studies in Eastern Europe*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publ. Co., 1984
Mary Ritchie Key (ed.) *Nonverbal Communication Today. Current Research*, Berlin, N.Y., Amsterdam: Mouton, 1982
Tadeusz Kowzan, *Littérature et Spectacle*, The Hague and Paris: Mouton, 1975
Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton: Princeton Univ. Press, 1947
— , *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, N.Y.: Oxford Univ. Press, 1960. (English ed.: *Nature of Film*, London: Dennis Dobson, 1961)
— , *Kino: Essays, Studien, Glossen zum Film*, Frankfurt: Suhrkamp, 1974
Franz H. Link, *Dramaturgie der Zeit*, Freiburg: Rombach, 1977
Georg Lukács (ed. F. Benseler), *Emtwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, Darmstadt and Neuwied: Luchterhand, 1981
Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, London: Routledge and Kegan Paul, 1962
— , *Understanding Media: The Extensions of Man*, London: Routledge and Kegan Paul, 1964
Gerald Mast and Marshall Cohen, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (3rd ed.), N.Y. and Oxford: Oxford Univ. Press, 1985
Ladislas Matejka and Irwin R. Titunik (eds.), *Semiotics of Art. Prague School Contributions*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976
Christian Metz, *Film Language. A Semiotics of the Cinema*, N.Y.: Oxford Univ. Press, 1974
Vsevolod Meyerhold (ed. E. Braun), *Meyerhold on Theatre*, London: Methuen, 1969

Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London & N.Y.: Methuen, 1980
Martin Esslin, *Brecht – A Choice of Evils*, (4th ed.) London & N.Y.: Methuen, 1984
— , *An Anatomy of Drama*, London: Temple Smith, 1976, N.Y.: Hill & Wang, 1977
— , *Artaud*, London : Fontana, 1976. N.Y.: Penguin, 1977
— , *Mediations. Essays on Brecht, Beckett and the Media*, Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press, 1980, London: Methuen, 1981
— , *The Age of Television*, San Francisco: W. H. Freeman, 1983
Erika Fischer-Lichte, *Bedeutung. Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik*, Munich: H. C. Beck, 1979
— , *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, 3 volumes, Tübingen: Günter Narr Verlag, 1983
John Miles Foley (ed.), *Oral Tradition in Literature. Interpretation in Context*, Columbia: University of Missouri Press, 1986
Gustav Freytag (ed. E. J. MacEwan), *Technique of the Drama*, Chicago: Scott, Foreman & Co., 1900
F. W. Galan, *Historic Structures. The Prague School Project, 1928 – 1946*, Austin: Univ. of Texas Press, 1985
Wolfgang Gersch, *Film bei Brecht*, Berlin: Henschel 1975
Gilles Girard, Real Quellet, Claude Rigault, *L'Univers du théâtre*, Paris: Presses Universitaires de France, 1978
Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, N.Y.: Doubleday Anchor Books, 1959
— , *Ritual Interaction: Essays on Face-to-Face Behavior*, N.Y.: Doubleday Anchor Books, 1967
A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris: Larousse, 1966
— , *Du sens*, Paris: Seuil, 1970
Henri Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, Paris: Vrin, 1980
Georg Friedrich Hegel, (ed. A. & H. Paolucci), *Hegel on Tragedy*, N.Y.: Doubleday Anchor Books, 1962
André Helbo, *Les Mots et les gestes. Essai sur le théâtre*, Lille: Presses Universitaires de Lille, 1983
— (ed.), *Sémiologie de la représentation. Théâtre, Television, Bande dessinée*, Bruxelles: Editions Complexe, 1975
Andrew S. Horton and Joan Magretta, *Modern European Filmmakers*

Marvin Carlson, *Goethe and the Weimar Theatre*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1978
—, *Theories of the Theatre*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1984
Jean Cazeneuve, *Les Rites et la condition humaine*, Paris: Presses Universitaires de France, 1958
J. L. Davitz, *The Communication of Emotional Meaning*, N.Y.: New York Univ. Press, 1964
Etienne Décroux, *Paroles sur le mime*, Paris: Gallimard, 1963
John N. Deely, (ed.) *Tractatus de Signis. The Semiotics of John Poinsot*, Berkeley: Univ. of California Press, 1985
John Deely, Brooke Williams and Felicia E. Kruse (eds.), *Frontiers in Semiotics*, Bloomington: Indiana Univ. Press, 1986
Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence* Paris: Seuil, 1967
—, *De la grammatologie*, Paris: Ed. de Minuit, 1967
—, *La Dissémination*, Paris: Seuil, 1972
Denis Diderot, (ed. F. C. Green), *Writings on Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 1936
Friedrich Dürrenmatt, *Theater-Schriften und Reden*, Zürich: Arche, 1966
—, *Dramaturgisches und Kritisches. Theater-Schriften und Reden II*, Zürich, Arche, 1972
Guy Dumur (ed.) *Histoire des spectacles*, vol XIX of *Encyclopédie de la Pléiade*, Paris: Gallimard, 1965
Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, Paris: Presses Universitaires, 1963
—, *L'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris: Gallimard, 1965
Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1976, London: Macmillan, 1977
—, 'Semiotics of Theatrical Performance' in *The Drama Review*, No. 21, N.Y.: 1977
—, *Travels in Hyper-Reality. Essays*, San Diego, N.Y. London: Harcourt Brace, 1986
—, and Thomas E. Sebeok (eds.), *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington: Indiana Univ. Press, 1983
Michael Egan (ed.), *Ibsen: the Critical Heritage*, London and Boston: Routledge and Kegan Paul, 1972

Béla Balázs, *Theory of the Film*, London: Dennis Dobson, 1952
Roland Barthes, *Elements of Semiology*, London: Cape, 1964
—, *Système de la Mode*, Paris: Seuil, 1967
—, *Essais Critiques*, Paris: Seuil, 1964
—, *L'obvie et l'obtus. Essais Critiques III* Paris: Seuil, 1982
—, *Le bruissement de la langue. Essais Critiques IV* Paris: Seuil, 1984
—, *L'Empire des signes*, Geneva: Skira, Paris: Flammarion, 1970
—, *Le grain et la voix. Entretiens 1962 – 1980* Paris: Seuil, 1981
George Pierce Baker, *Dramatic Technique*, Boston and N.Y.: Houghton Mifflin, 1919
André Bazin, *What is Cinema? Essays selected and translated by Hugh Gray*, Berkeley: Univ. of California Press, 1967
Walter Benjamin, 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit' in *Schriften*, vol I, Frankfurt: Suhrkamp, 1955
Jonathan Benthall and Ted Polhemus (eds.), *The Body as a Medium of Expression*, London: Allan Lane, 1975
Gianfranco Bettetini, *Produzione del senso e messa in scena* Milan: Bompiani, 1975
Günter Bentele (ed.), *Semiotik der Massenmedien*, Munich: Ölschläger, 1981
Marshall Blonsky (ed.), *On Signs*, Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1985
Bertolt Brecht, 'Schriften zum Theater', vol. VII (hardback), vols 15–17 (paperback) of *Gesammelte Werke*, Frankfurt: Suhrkamp, 1967
—, (ed. & tr. John Willett) *Brecht on Theatre*, London: Eyre Methuen, 1964
J. S. Bruner, A. Jolly and K. Silva (eds.), *Play – its Role in Evolution and Development*, London: Penguin, 1976
Paul Bouissac, *La Mesure des Gestes. Prolégomènes à la sémiotique gestuelle*, The Hague and Paris: Mouton, 1973
Elizabeth Burns, *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, London: Longman 1972
— and Tom Burns, (ed.), *Sociology of Literature and Drama*, London: Penguin, 1973
Roger Caillois (ed.), *Jeux et Sports*, vol. XXIII of *Encyclopédie de la Pléiade*, Paris: Gallimard, 1967

Bibliography

J. Dudley Andrews, *The Major Film Theories. An Introduction*, Oxford: Oxford Univ. Press, 1976

Lisa Appignanesi, *The Cabaret*, London: Studio Vista, 1975 (2nd ed. London: Methuen, 1984, N.Y: Grove Press 1985)

William Archer, *Play-Making. A Manual of Craftsmanship*, Boston: Small, Maynard, 1912

Michael Argyle, *Bodily Communication*, London: Methuen, 1974

Michael J. Arlen, *Thirty Seconds*, N.Y.: Farrar, Straus & Giroux, 1980

Rudolf Arnheim, *Film as Art*, London: Faber & Faber, 1958

James F. Arnott, Joelle Chariau, Heinrich Huesmann, Tom Lawrenson, Rainer Theobald, *Theatre Space. An examination of the interaction between space, technology, performance and society*, Munich: Prestel, 1977

Odette Aslan (ed.), *L'Art du Théâtre*, Paris: Seghers, 1963

Antonin Artaud, *Oeuvres Complètes* (Nouvelle édition revue et augmentée) Vol. I – XXI (being continued), Paris: Gallimard, 1976 – 1986 –

— , *Collected Works* (tr. V. Conti), 4 vols. London: Calder & Boyars, 1968–74

—, (ed. Susan Sontag) *Selected Writings*, N.Y.: Farrar, Straus & Giroux, 1976

John L. Austin, *How to do Things with Words*, London: Oxford Univ. Press, Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1962

— , *Philosophical papers*, (Third Edition), Oxford: Oxford Univ. Press, 1979

Denis Bablet and Jean Jacquot, *Le lieu théatral dans la societé moderne*, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1963

رقم الايداع ٥٣١٢ / ١٩٩٢
دولى ٩٧٧ ـــ ٢٣٥ ـــ ٠٥٢ ـــ ١
مطبعة هيئة الآثار المصرية